cahiers du

CINEMA

« La Nouvelle Babylone »

S. Daney : Vieillesse du Même (Hawks et « Rio Lobo »)

P. Kané : « Sous le Signe du Scorpion » (fin)

J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation

J.-L. Comolli : Sur l'histoire du cinéma

J.-L. Schefer : Les couleurs renversées/la buée



numéro 230 juillet 1971 6 francs

cahiers du CINEMA

N° 230 JUILLET 1971


Kozintsev et Trauberg : « La Nouvelle Babylone »


L. Visconti : « ...t à Venise »

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle de Cinéma. 39, rue Coquillière, Paris-1er - Administration-Abonnements : 236-00-37. Rédaction-Publicité : 236-92-93.



LA NOUVELLE BABYLONE

de Kozintsev et Trauberg

1. La fin des années vingt
par Grigori Kozintsev

Mon récit touche au moment où toute une période de la cinématographie soviétique allait s'achever. Bien sûr, en art, la notion de fin et de commencement est toute relative — cela forme souvent un tel enchevêtrement qu'il est difficile de voir où s'arrête le passé et où s'esquissent les premiers pas de l'avenir.

En ce temps-là, mainte chose était tentée pour la première fois et mainte chose était tentée pour la dernière fois. Dans le film dont on va parler, tout s'entremêlait à tel point qu'il est malaisé de séparer l'un de l'autre. Il faut analyser les événements d'une manière méthodique et avec sang-froid...

La cinématographie de ces années était un champ d'expériences. On n'attendait pas les bienfaits de la nature (1). Qu'est-ce qu'on ne tentait pas comme croisements entre espèces !... Miraculeusement, littéralement en un instant (qu'est une année pour l'art ?) surgissaient des fleurs d'un éclat jamais vu, mais elles se flétrissaient parfois tout aussi instantanément, sans même avoir eu le temps de s'épanouir comme il faut. Et l'inverse arrivait : les formes fantasques, que l'on eût dit non viables, se développaient avec les années en espèces stables — on les voyait vendues à la sauvette à chaque coin de rue, alors que leurs premières pousses avaient bien failli être impitoyablement sarclées comme chardon et mauvaises herbes.

Certains « échecs » (que faut-il entendre par ce mot ?) fécondaient l'écran pour de longues années ; sans que l'on sache pourquoi, certains « succès » (cela est plus facile à définir) ne dépassaient pas le cadre d'un unique film. C'est alors que l'on vit travailler les réalisateurs-auteurs d'un seul film. Des succès mondiaux : *Tourksib*, *Express Bleu* (2) n'ont pas eu de suite, malheureusement, ne se sont pas développés en réussites ultérieures...

Une ère nouvelle commençait, le temps du grand renouveau. Et c'est pourquoi ces années-là se révélèrent aussi fécondes pour le cinéma. En ce temps, ce n'est pas seulement le répertoire des salles de cinéma qui changeait à chaque décade, mais la notion même de cinématographie. C'est pourquoi la sortie d'un nouveau film soulevait souvent la tempête.

1) Allusion à la phrase du « Grand Jardinier » Mitchourine : « *Nous ne pouvons pas attendre les bienfaits de la nature; les prendre, voilà notre tâche* ». D'où les métaphores qui suivent.

2) *Tourksib* (ou *Voie d'Acier*) remarquable documentaire de Victor Tourine sur la construction de la ligne Moscou-Turkestan (1929) ; *Express bleu*, film d'Ilya Trauberg (frère de Léonid), réalisé en 1929, sonorisé à Paris en 1931.

Il semble bien que notre film provoqua tout un ouragan.

Par quoi vais-je commencer mon récit ?... Comme cela se fait parfois dans les scénarios, essayons de commencer par la fin.

Devant moi est ouvert un dossier : coupures de journaux et revues, annonces des salles de cinéma, articles, critiques... Quoique non, critiques n'est pas le mot juste, cela rappelle plutôt les sténogrammes de déclarations furibondes, une transcription hâtive (non corrigée par les auteurs) de discussions rageuses, bredouillements désordonnés, cris dans la salle, tumulte dégénérant en scandale, en bagarre, en bataille rangée... Ce n'est pas au cours de discussions artistiques que de telles choses arrivent, mais dans les stades — les supporters furieux se ruant sur le terrain, les sifflets et huées, l'arrivée de la milice...

Même les annonces du film ne ressemblent à rien. L'organisme de la distribution — ce vieux conservateur — se met soudain à gesticuler et gueule d'une voix méconnaissable :

Pour ou contre ! *Nous mettons*
le film *aux voix !*
« LA NOUVELLE BABYLONE »
Vous pouvez être contre, mais
vous devez voir le film !

Extraits de presse :

« ... *Ce film est nocif. Il ne doit pas être admis dans les clubs ouvriers. Il faut organiser un jugement public du film* (3) *et de ses auteurs qui bafouent les pages héroïques de l'histoire révolutionnaire du prolétariat français* ».

« ... La Nouvelle Babylone *rompt délibérément avec la vieille forme habituelle des films historiques et son premier mérite est d'incarner un thème révolutionnaire dans une forme révolutionnaire digne de lui. Rompant avec la servile protocolarisation des événements, cette forme a permis au film de serrer de près la conception scientifique de l'histoire* ».

« ... *Tout cela est si peu convaincant, si faux et plat que toute signification sociale est perdue pour le spectateur* ».

« ... *Profondes généralisations historiques, une analyse marxiste spontanée de l'histoire...* »

Tels sont les pôles des estimations globales. On pourrait multiplier — jusqu'aux dimensions d'un

3) Ces « jugements exemplaires » où le public « acquittait » ou « condamnait » l'accusé — un phénomène social, comme la prostitution, par exemple, ou bien une œuvre, un héros littéraire, etc. — avaient un vif succès au cours des années 20.

gros volume — les exemples d'opinions aussi extrêmes. Ce qui frappe, ce ne sont pas les arguments, mais la surchauffe des passions. Il n'y avait pas que les personnes isolées à prendre la parole, mais des collectivités entières. Les travailleurs de l' « Agitprop » et de KIM (4) avaient lancé des foudres contre le film ; la RAPP (5) l'a défendu (la signature de A. Fadéev venait en tête) : les ouvriers d'un dépôt de chemins de fer ont trouvé le film incompréhensible ; la collectivité d'une fabrique de tissage l'avait aimé : « Komsomolskaïa Pravda » l'a violemment critiqué : « Smena », le journal des komsomols de Léningrad, publia un numéro uniquement illustré par les images de notre film en proclamant : voyez ce film !...

Les journaux de certaines villes avaient créé une rubrique spéciale : « Pour ou contre *La Nouvelle Babylone* ».

Non seulement différaient les jugements d'ordre général, mais encore la forme artistique était différemment comprise.

« *C'est l'art des plans picturaux, statiques, non reliés entre eux par un mouvement constant...* » (B. Alpers).

« La Nouvelle Babylone — *ce sont des images, des métaphores purement versifiées... tels sont les moyens nouveaux de cette ode cinématographique.* » (Y. Tynianov) (6).

Même la signification d'un épisode isolé était comprise de deux façons diamétralement opposées.

« ... *Et que vaut la scène, d'une criante platitude... où les ouvriers parisiens ne trouvent pas d'autre moyen de propagande que d'envoyer leurs femmes et leurs mères chez les soldats — pour essayer de les séduire par des gestes incongrus.* »

« ... *Cette scène est l'une des plus fortes, des plus vraies du film. Les femmes et les mères des ouvriers, cherchant à retenir les canons que les Versaillais veulent emmener, donnent du lait aux soldats, blaguent avec eux. Cela sonne vrai, c'est convaincant, d'autant plus que les auteurs du film ont sélectionné un excellent typage qui montre des ouvrières vivantes et non des pseudo-beautés d'affiche...* »

La musique, spécialement composée, jeta de l'huile sur le feu : dans les cahiers de réclamations de plusieurs salles où le film était projeté, figurait une note indignée et que l'on eût dit écrite par la même personne : « aujourd'hui le chef d'orchestre était complètement saoul ! »

4) « Agitprop » — sections d'agitation et de propagande du parti communiste ; « KIM » — Internationale Communiste de la Jeunesse ; ces organismes ont cessé d'exister au début des années 30.

5) RAPP — Association Russe des Ecrivains Prolétariens ; Alexandre Fadéev (1901-1956), auteur des romans « La Débâcle », « La jeune Garde », etc. en était l'un des dirigeants.

6) Youri Tynianov (1894-1943) avait écrit pour Kozintsev et Trauberg les scénarios des films *Le Manteau* et *S.V.D.* (*Neige sanglante*).

La discussion dura des semaines, il n'y avait jamais une place libre dans la salle, les gens s'attroupaient dans les passages. On vit surgir les leaders des groupes opposés. Les critiques s'affrontaient, équipe contre équipe...

Au cours d'une discussion, le film fut tellement insulté que les paroles d'un orateur : « *Non, camarades, je ne suis pas d'accord avec vous — il y a une très bonne séquence dans ce film...* » me firent l'effet d'un rayon de soleil en pleine nuit : on avait trouvé ne fût-ce qu'une séquence potable...

— *Cette séquence,* poursuivit l'orateur, *c'est celle où l'on creuse la tombe. Si seulement on pouvait y coucher les réalisateurs !...*

Les chefs d'orchestre des salles de cinéma organisaient des discussions de leur côté — on traitait le compositeur d'insolent dévergondé, on l'accusait de ne rien connaître à l'orchestration. Dans ce domaine les choses s'arrangèrent très vite — l'on revint aux bons vieux pots-pourris d'antan.

Il faut croire que le film recélait en lui-même des contradictions profondes, puisqu'il provoquait des jugements qui semblaient devoir s'exclure mutuellement, ne serait-ce que pour raisons politiques.

« *Le film est un schématique montage de jolis plans-gravures,* déplorait un critique moscovite. *La tendance picturale esthète-salonnarde saute aux yeux.* »

C'est tout autre chose qui sautait aux yeux du critique américain : « *La matière de* La Nouvelle Babylone *nous est trop proche pour que l'on puisse la contempler calmement,* disait une revue américaine progressiste après la présentation du film à Hollywood. *Moscou — c'est Moscou, mais Paris — c'est presque l'Amérique... Tout cela est trop proche de nous, les visages paraissent familiers... Il n'y eut pas moins de sept plaintes déposées, dont certaines se distinguaient par une fureur sauvage. Elles émanaient de puissantes associations patriotiques connues pour leur bonne habitude de faire sauter les maisons des ouvriers étrangers crevant de faim... Ces importantes personnalités avaient trouvé que* La Nouvelle Babylone *était un film corrupteur, destructeur, dangereux* » (7) (« Experimental Cinema », 1929, n° 3).

Les années ne devaient pas apporter davantage de clarté.

« La Nouvelle Babylone » avait « *un caractère formaliste* » déclarait le tome 21 de la « Grande Encyclopédie Soviétique » (ch. « Kozintzev ») : les réalisateurs « *avaient montré avec véracité les événements de la Commune de Paris* » rétorquait le tome 50 (ch. « U.R.S.S., Théâtre et Cinéma »).

« *Œuvre inclassable,* lit-on dans le catalogue de l'exposition commémorative du musée d'Art Moderne et de la Cinémathèque Française. *Bien que*

7) En 1971, *La Nouvelle Babylone* fut proposée à l'ORTF pour être présentée à la télévision dans le cadre du centenaire de la Commune. Le film fut refusé, pour « incitation à la révolte ».



le film évoque à tout bout de champ Daumier, il est difficile de parler de son réalisme. Encore moins peut-on le considérer comme formaliste... La Nouvelle Babylone, *c'est la Commune de Paris racontée par ceux qui, jadis, bâtissaient les barricades de la révolution russe de* 1905.

Film d'un rythme prodigieux, l'unique transcription cinématographique de la chorégraphie... réalisé comme un véritable ballet... »

Si je cite ces appréciations, ce n'est pas du tout dans le but de réfuter les avis négatifs et de souscrire aux positifs. Ce qui me paraît important, c'est l'extrême divergence des opinions, l'étrangeté des opinions confrontées... Dans cette ardeur de discussions, dans cette rage, cette partialité, je vois comme une parcelle vivante de ce temps. Du temps où l'on montrait au cinéma la révolution de telle manière qu'il était possible de parler d'une « transcription cinématographique de la chorégraphie » — et où une telle « chorégraphie » n'empêchait pas les réactionnaires de déceler la nature révolutionnaire du film soviétique.

Et maintenant je voudrais revenir au commencement...

A cette époque, au nombre des dirigeants de Goskino fut nommé P. Bliakhine, vieux bolchevik qui avait milité dans la clandestinité et pris part au soulèvement armé de 1905, auteur du scénario de l'un des meilleurs films d'aventures, *Les Diablotins Rouges* (8).

Il nous convoqua immédiatement à Moscou. A peine Trauberg et moi avions-nous pris place dans son bureau, encore peu « habité », que Bliakhine nous déclara qu'il était temps de faire du travail sérieux. Il avait pour nous un thème important, intéressant :

la Commune de Paris.

Nous acceptâmes immédiatement, sans nous concerter, sans discuter. C'était exactement le « travail véritable » auquel nous aspirions.

Nous étions déjà conscients des péchés de *S.V.D.* (9) — emballement enfantin pour les effets mélo-

8) Film d'Ivan Pérestiani, 1925. Une nouvelle version : *Les Vengeurs insaisissables* a été réalisée en 1967 par Edmond Keossian.

9) La FEKS (Fabrique de l'acteur excentrique, fondée et dirigée par Kozintsev et Trauberg) avait déjà réalisé six films : *Les Aventures d'Oktiabrina*, 1925, *Michka contre Youdénitch*, 1925, *La Roue diabolique* (ou *Le Marin de l'« Aurore »*), 1926, *Le Manteau*, 1926, *Frangin*, 1927, *S.V.D.*, 1927.



dramatiques et les accessoires romantiques. Le temps était venu de travailler sérieusement. Plus de « bâtiments annexes » à l'histoire réelle. Rien que la seule matière historique. Sans ficelles scéniques, la dialectique du développement historique allait elle-même nouer les nœuds dramaturgiques, construire les épisodes, mettre en avant les héros — représentants des classes.

Plus de tricheries, d'inventions, de fabulations.

Nous nous attaquâmes à Marx.

Mais les écrits politiques ne nous apprirent pas seulement l'inéluctable logique de la naissance et de la disparition de la première dictature du prolétariat. Rien que le style lui-même — colère et sarcasme de pamphlet révolutionnaire — s'avéra étonnamment proche de la forme artistique recherchée alors au cinéma. Chez Marx, la lutte des classes était souvent formulée en généralisations condensées jusqu'à la métaphore.

« *La boutique s'alarma et marcha contre la barricade, afin de rétablir la circulation qui menait de la rue à la boutique* ». (« La lutte des classes en France »).

Ce n'était pas seulement une caractéristique des événements de juin, mais de véritables images, bien plus familières aux cinéastes d'alors que les caractéristiques psychologiques.

Les épithètes littéraires devenaient aisément visuelles; c'était l'époque où fleurissait la caricature : Louis-Philippe changé en poire, les personnages de Daumier, avec leurs grosses têtes sur les petits corps, Robert Macaire, les bêtes-gens et les hommes-bêtes de Granville, les héros des innombrables « physiologies » — tout cela, malgré le grossissement des traits, semblait vivant, réel...

Par chance, le film ne se forma pas uniquement dans le cadre restreint des représentations familières. Un groupe de cinéastes était envoyé à l'étranger pour se familiariser avec les techniques cinématographiques européennes. Ermler, Moskvine, Eneï (10) et quelques travailleurs de laboratoire partaient pour Berlin ; Trauberg et moi avec l'opérateur Mikhaïlov étions envoyés à Paris...

Les impressions de l'étranger, surtout au cours

10) Frederic Ermler (1898-1967), réalisateur très important : *Un débris de l'Empire, Contre-Plan* (avec Sergueï Youtkévitch), *Le Grand Citoyen*, etc. : Andreï Moskvine (1901-1960), l'un des plus grands opérateurs soviétiques : tourna tous les films des FEKS, la trilogie de *Maxime* de

d'un premier voyage, dépendent en grande partie des gens que l'on rencontre... Ilya Ehrenbourg nous pilotait à travers les vieux quartiers ouvriers de Paris. A l'aide de son Leica je photographiais tout ce qui pouvait devenir utile par la suite. J'ai retrouvé ces centaines de photos. Visiblement, j'étais moins intéressé par les détails des futurs décors (nous avions chez nous une excellente documentation) que par les points de départ des associations. Il est bon de penser à son travail au cœur de l'univers réel qui est le sien... Nous avons pu travailler dans les musées, visiter tous les lieux où s'était déroulée l'action...

A présent il fallait se mettre à l'ouvrage : non seulement nous connaissions cet univers par les livres et les gravures (ma chambre était devenue une succursale du Musée d'art décoratif de l'époque), mais nous avions aussi parcouru les rues où vivaient nos héros, nous avions vu le mur du cimetière du Père-Lachaise. Le mur.

Tout prit du relief.

Peut-être serait-il plus exact de dire que tout devint palpable ?...

Les sensations peuvent se condenser, s'épaissir jusqu'à une certaine consistance, elles peuvent prendre une forme particulière. Pour bizarre que cela paraisse puisqu'il s'agit de cinéma muet, les images cinématographiques qui naissaient alors étaient plus musicales que dramatiques.

Dans l'écheveau de sentiments et pensées, les épisodes se formaient comme les parties d'une symphonie visuelle. Chaque partie se distinguait d'abord par son caractère émotionnel, par le rythme. Le sinistre scherzo de la chute du Second Empire ; le lent et douloureux andante (siège de Paris) ; le radieux thème de la libération (la Commune) ; la mélodie fougueuse du combat ; le requiem de la fin. Ainsi, peu à peu, naissaient les contours de l'idée.

Cependant, la pellicule se fichait éperdument et de l'allegro, et de l'andante. Elle ne connaissait que son affaire : seize photos instantanées, prises en une seconde et projetées à la même vitesse sur un quadrilatère de toile, imitent la vie. Un point c'est tout. Quelle vie ?... Mais celle que les acteurs imitent devant l'objectif de la caméra.

Mais une imitation (double, de surcroît !) ne devient jamais de l'art. Ce qui est particulièrement abject, c'est le cousu machine « comme dans la vie », une image d'Epinal photographique... Il fallait contraindre la pellicule à « ressentir ». Ce n'est qu'en surmontant la résistance de la matière — l'absence d'âme de la technique — que le quadrilatère de toile peut devenir l'écran.

Le tournage commença...

Kozintsev et Trauberg, *Don Quichotte* de Kozintsev ; avec E. Tissé fut l'opérateur (intérieurs) de *Ivan le Terrible* d'Eisenstein ; Evgueny Eneï (né en 1890) peintre, décorateur des studios « Lenfilm » travailla avec les FEKS, puis avec Kozintsev (*Don Quichotte, Hamlet* et le tout récent *Roi Lear*).

Dans *A l'assaut du Ciel* (10 bis) (première version du scénario), les diverses péripéties du sujet étaient exposées sur de nombreuses pages. Peu à peu, nous perdions le goût de ce lacis astucieux... La généralisation sociale apparaissant à travers la multitude de visages, de situations, d'objets, un portrait collectif de l'époque nous intéressait infiniment plus. Les pages du scénario s'amenuisaient, se voyaient remplacées par « l'unique poussée musicale » du temps, par une fresque dynamique.

Et à l'écran on continuait à voir le haïssable film historique. Le regard glissait avec indifférence sur les accessoires du décor et le détail de la coupe des vêtements (sans cela, les robes sentaient trop le costumier théâtral). Il y avait des lampions, des tournures, des chignons. Mais, dans les images, il n'y avait ni force ni facture plastique. Cela vous avait un air gentiment décoratif, paisiblement amusant. Pas l'ombre d' « électricité », d' « orage ». Nous faisions des prises de vues nuit après nuit. On modifiait les plans de mise en scène, Moskvine essayait de nouveaux modes d'éclairage.

Dans la journée le téléphone sonnait :

— *Venez vous désoler...*

On voyait à l'écran de petits « tableaux de genre ».

Les bras m'en tombaient. Que faire après ça ?... La camelote de celluloïd refusait de « ressentir » quoi que ce soit. Elle était juste bonne à faire des photos.

Bien entendu, nous épluchions consciencieusement l'art de la seconde moitié du XIXe siècle. Que n'ai-je pas apporté chez Moskvine !... On étudiait la tonalité des dessins de Guys, la palpitante lumière des Impressionnistes, les figures, comme sculptées par la lumière, des toiles de Daumier, le scintillement des becs de gaz chez Seurat...

« *Ce Paris de Thiers n'était pas le Paris véritable,* lisions-nous dans Marx, *c'était un Paris fantômatique... un Paris doré, parasite...* »

Et encore :

« *Cette société qui représentait toute la France tombée dans la désuétude poursuivait son existence fantômatique...* »

« *Paris fantômatique* » *et* « *existence fantômatique* » — nous n'avons pas lu cela dans Ernst-Théodor-Amadée Hoffmann, mais dans « La guerre civile en France ».

Notre tâche se définissait ainsi : par les moyens de la lumière, du mouvement, du dynamisme des formes qui s'interpénètrent, incarner à l'écran l'image d'une frénésie maléfique. Cette image nous était indispensable pour le contraste avec la partie suivante : le silence, la concentration farouche des jours de la famine et du siège.

Mais comment créer par la lumière et le rythme, par l'envol des taches mouvantes, cette sinistre sara-

---

10 bis) Citation de Marx : « *... ces Parisiens montant à l'assaut du ciel...* ».

bande, le diabolique tohu-bohu de la surabondance ?...

Sombre, Moskvine se taisait.

On avait déjà usé pas mal de pellicule, du loupé, à mon avis.

— *Aujourd'hui je tente encore quelque chose,* grommela Andreï Moskvine en passant à côté de moi. *Possible que ça ne donne rien.*

Jamais je n'oublierai cette projection. Dans une vie de réalisateur, les minutes pareilles vous payent de bien des peines. On est assis dans la salle vide ; plein de crainte, avec un gros soupir on presse le bouton de sonnette de la cabine de projection. La lumière s'éteint. Et tout à coup...

Je voyais réellement ce que j'avais seulement entrevu dans mes rêves les plus téméraires. Peints en noir gras et en blanc éclatant, tels des oiseaux de malheur, se dressaient des hommes en habit ; et derrière eux déferlait une bacchanale de taches, un magma de jupes, de hauts-de-forme, de chapeaux. Un univers fantômatique, fantastique, pris de fièvre, était devant moi ; il vivait, il était devenu une réalité. Le monde inexistant existait.

C'était la vie réelle. Mais elle n'avait rien de naturaliste, rien d'une copie photographique.

S'agissait-il d'un « plan d'ensemble » ?... D'une scène nocturne ?... D'un lieu d'action ?... Non, je voyais autre chose : « Paris — délire de la mer tourmentée. Les notes basses des vagues agitées... » (Maïakovski). Les taches noires étaient les basses, la foule confuse aux contours changeants — les vagues ; et le tout — c'était le délire maléfique, la seconde qui précède la catastrophe.

Moskvine avait filmé le plan d'ensemble avec l'objectif destiné uniquement aux portraits (profondeur amortie, bords flous) ; il avait hissé les acteurs sur une plate-forme (changeant ainsi les rapports entre le premier plan statique et le dynamisme de l'action se déroulant à l'arrière-plan) ; il éclaira l'ombre de la nuit brumeuse.

Des essais innombrables (et que d'échecs !) de l'éclairage, de la composition, de l'heure du tournage — tout ce qui en son temps permit à Bela Balàzs de parler de *S.V.D.* comme d'une « ballade optique » — aboutissaient enfin à un résultat. La pellicule « ressentait ».

« L'unique poussée musicale » semblait devenir visible.

Dès ce moment, j'allais délaisser couleurs et pinceaux. Je découvrais un genre de peinture dynamique qui devait supplanter tous mes précédents emballements. Je voudrais ajouter que jamais je n'ai dessiné ni ne dessine les plans de cadrages en imaginant la scène — ce que faisait si bien Eisenstein. La scène (il s'agit de son aspect visuel) ne m'apparaît pas dans ses lignes, mais plutôt dans les tonalités, le mouvement des clairs-obscurs.

On commanda quantité de caisses de hauteurs différentes, les pyrotechniciens préparèrent diverses sortes de fumée — de la plus opaque à la plus légère. A l'aide de l'optique et des éclairages, nous ne faisions plus de photographies — nous transfigurions par la photographie.

La lumière, la densité des ombres, la dureté de certaines parties de l'image étaient devenues la base même de nos compositions.

Il ne faudrait pas croire pour autant que nos intérêts se limitaient uniquement à l'image. Si je décris en détail cette partie du travail, c'est que les découvertes de Moskvine avaient une grande importance. Le bal était à l'arrière-plan, au premier plan se tenaient des gens. Les gros plans n'étaient pas pris séparément, comme cela se pratiquait alors, ils étaient comme insérés dans l'épaisseur de l'action.

Des histoires humaines surgissaient pour un instant de la masse d'un univers inquiet, confus. Les sensations se matérialisaient en silhouettes précises. Dans son genre, c'était encore, d'une certaine façon, le thème et les variations...

Pour ces personnages, apparaissant le temps d'un instant, l'apparence extérieure avait une valeur déterminante ; pourtant il n'y avait aucune fausse note, aucune exagération dans le jeu. Malgré la crudité des traits, il s'agissait d'êtres humains — bien qu'en étroite parenté avec les héros des lithographies de Daumier (11).

L'une de ces silhouettes — mais qui traversait tout le film — était le propriétaire du grand magasin (joué par le régisseur de « music-hall » D. Goutman). Il semble bien que dans le scénario on lui avait donné un nom (pas étonnant qu'il ne soit pas resté dans la mémoire) (12), mais il s'agissait du Patron, avec une majuscule. Le personnage se structurait d'une manière très particulière. On ne prêtait aucune attention à ses relations dans la vie réelle, les rapports se créaient à la table de montage. Dès son apparition à l'écran, le personnage devait devenir une généralisation.

Un petit homme voûté, au visage très laid (mâchoire de bouledogue), en frac et haut-de-forme, assis à la table d'un restaurant en plein air, étudiait la carte. Le garçon, obséquieusement courbé, attendait la commande. Dans la brume du soir on apercevait la piste de danse — des couples passaient dans un galop.

Le rythme de la danse était donné par la séquence suivante : la cohue des soldes dans le

---

11) « ... *La collectivité de tournage créée par Kozintsev et Trauberg (l'opérateur Moskvine, le peintre Eneï, les acteurs Sergueï Guerassimov, Elena Kouzmina, Yanina Jeïmo, Piotr Sobolevsky, Sofia Magarill, etc.) était au temps du muet, la meilleure — non seulement de Leningrad, mais de toute la cinématographie soviétique ; exemple de très haut professionnalisme, cette équipe luttait contre le dilettantisme et l'artisanat, et pour l'élévation générale du niveau de culture de la production cinématographique.* » (Nikolaï Lébedev, « Essais sur l'histoire du cinéma de l'U.R.S.S. », 1965.)

12) Le Patron s'appelait Grasselin.



grand magasin. La foule des acheteurs assiégeait les comptoirs, les vendeurs harrassés déployaient des pièces de tissu ; tournaient les ombrelles de dentelle, s'agitaient les éventails, s'empilaient les montagnes de fourrures précieuses.

Le maître de ces richesses choisissait enfin un menu à son goût ; le garçon inscrivait la commande. Le crépuscule s'épaississait.

La brume du soir devenait le brouillard de vapeur de la blanchisserie — des centaines de femmes, courbées sur les baquets de lessive.

Des rangées de couturières tournant la machine à coudre.

Des cordonniers — vieillard et enfant — peinant sans redresser l'échine sur la marchandise destinée au rayon de chaussures.

Celui pour qui travaillait une armée de gens expliquait sans hâte au garçon la composition d'un plat spécial.

La pénombre crépusculaire du jardin se confondait avec la brume de chaleur du désert : passaient des caravanes, au dos des chameaux se balançaient les ballots (adresse du magasin) — soies et tapis d'Orient.

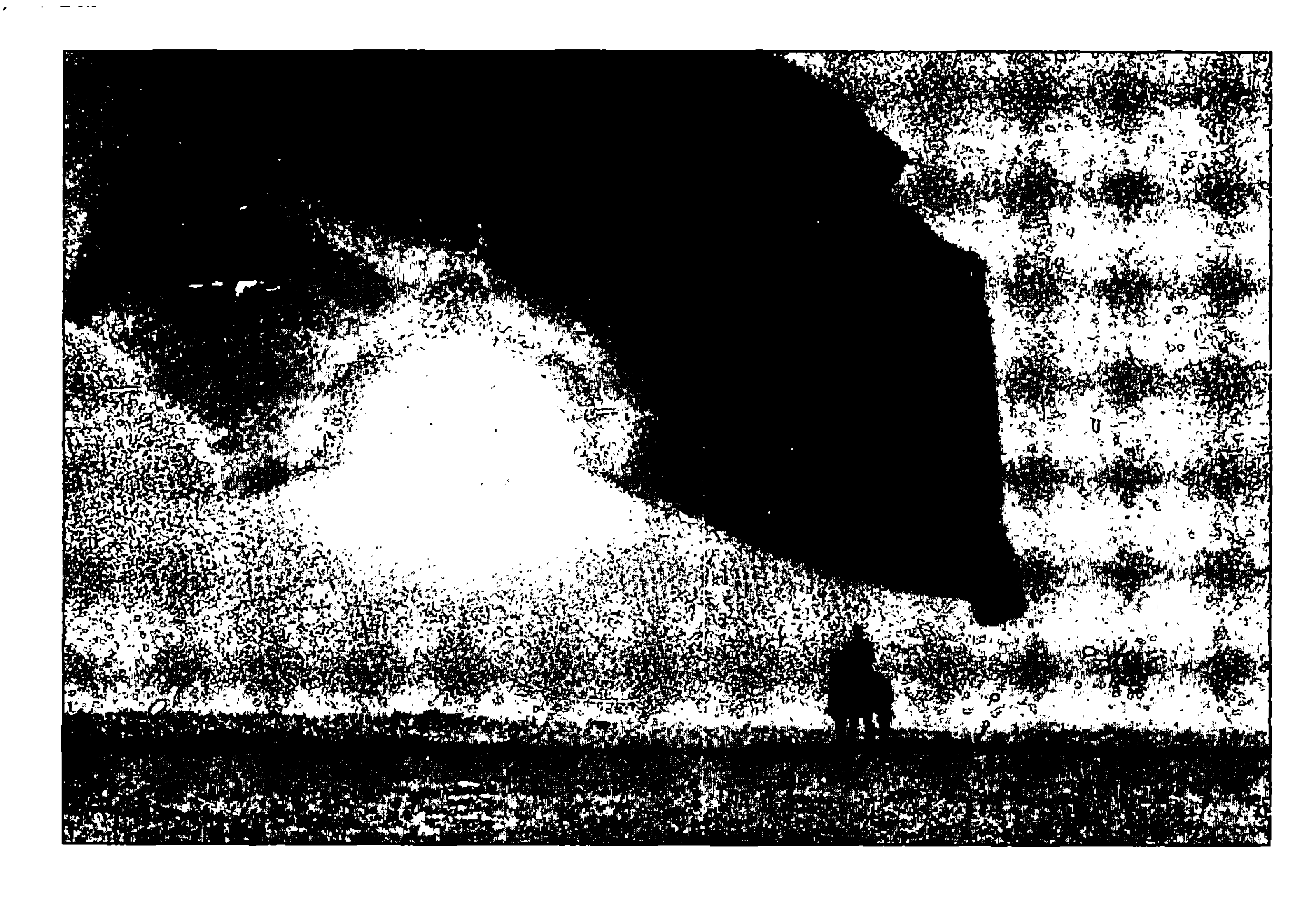
La neige remplaçait les sables : des attelages de chiens emportaient à travers la tourmente des traîneaux chargés de précieuses fourrures du Nord (adresse du magasin).

(On ne réussit pas à filmer chameaux et chiens à Leningrad... La caravane fut remplacée par Vsevolod Poudovkine qui — par pure amitié — interpréta avec énormément de fougue le rôle de vendeur au rayon d'articles d'Orient.)

Les séquences se reliaient entre elles non seulement par le sens en expansion, mais aussi par certains éléments plastiques (sorte d' « allitération » visuelle) : dentelles sur les comptoirs et mousse de savon dans les baquets de lessive ; danse galopante et tourbillon du grand magasin ; brumes du jardin et brouillard de la blanchisserie. La ressemblance de certains éléments servait de contrepoids au contraste des autres : l'abondance des « soldes » et le vide, la misère des ateliers ouvriers.

La frontière des passages ne devait pas être perceptible. Le rythme, presque musical, inquiet, fiévreusement survolté, se construisait dans le montage — parfois image par image. Notre problème était : poésie visuelle, généralisation du sens indissoluble du dynamisme des clairs-obscurs, du rythme...

Le dynamisme plastique avait son propre temps et son propre espace. Souvent nous étions plus proches du pamphlet tragique que du drame humain...



Il n'y avait aucun passage de liaison, propre à faciliter la compréhension des spectateurs.

Les objets agissaient en même temps que les gens. Ils entraient dans le film, en tant que motifs, métaphores ; ils participaient aux événements, développaient leur propre ligne d'action.

Déjà dans *Le Manteau* j'avais été fasciné par le mannequin du cagibi de tailleur. La carcasse humaine, sans pieds ni tête, effrayait le pauvre Bachmatchkine... Il y a toujours quelque chose de sinistre dans ces formes creuses — simulacres de l'être humain. Les moulages, les carcasses de corps ont l'air de caricatures saugrenues de l'humain, elles singent stupidement le vivant. La vacuité et l'immobilité à la place de ce qui est riche de contenu, animé — cela semble vexatoire.

Eneï plaça dans le magasin parisien un mannequin revêtu d'une robe de dentelles ; sous le petit chapeau à la mode il y avait un visage en bois, une bûche avec des yeux. Au début, le mannequin se tenait au fond de la salle, visible sans insistance. Lorsque la vendeuse était menacée de congédiement, la poupée semblait s'approcher ; nettement distincte, elle occupait maintenant une bonne partie du plan — énorme par rapport à la silhouette frêle de la jeune fille.

Aux jours de l'insurrection, la rue menant au magasin était coupée par une barricade. Sur un amas d'objets disparates était juché le comptoir du magasin avec le mannequin. Au moment de la débâcle, tandis qu'avec une sauvage fureur les soldats achevaient les insurgés et que flambaient les maisons, la jeune vendeuse saisissait les pièces de tissu empilées sur le sol (elles servaient à panser les blessés) et, en pleine démence, criait au milieu des ruines et de la mort :

— *A vendre !... A vendre !... Profitez de l'occasion !...*

C'est ainsi qu'elle attirait les chalands aux jours des soldes. Et au-dessus d'elle, sur un fond de flammes et de fumées se dressait le mannequin : le feu rongeait sa robe, la fumée noircissait son visage de bois.

Les soldats saisissaient la jeune fille, lui tordaient les bras, la bâillonnaient, l'entraînaient.

La statue noire se tordait dans la chaleur, se désagrégeait, son enveloppe fondait, dévoilait la carcasse de fer.

Ces séquences étaient-elles des symboles ?... Et que signifiaient-elles au juste ?... L'intérêt ne devait quand même pas se limiter uniquement à une allégorie simplette... Pour nous, ces séquences conte-

naient beaucoup de choses : colère et souffrance humaine, férocité de la répression et insensibilité, le noble élan des Communards et, effrayante dans son impassibilité de bois — l'idole de la vente. Ici, tout jouait un rôle : les flammes, la fumée, la densité des clairs-obscurs, l'écorce du mannequin qui se tordait, tombait en caillots noirs, la désagrégation de la matière, l'immobile qui, subitement, dans l'ultime spasme de la mort, se mettait à bouger...

Si bizarre que cela paraisse, de nombreux épisodes de nos films muets étaient sonores. Alors même qu'il n'était pas encore question de son au cinéma, naissaient des images non seulement « visuelles », mais aussi « audibles ». Les titres de *La Roue diabolique* citaient des chansons à la mode. Cela n'expliquait pas du tout la situation, mais ces airs connus de tous aidaient à créer l'ambiance. Les titres remplaçaient la guitare, l'accordéon. Ailleurs, j'ai déjà parlé du roulement de tambour sur la plaine morte dans *S.V.D.* Dans ce film la tempête tenait une place si importante qu'une salle de Moscou fit acquisition pour son orchestre d'instruments spéciaux imitant le vent.

C'est que pour nous, il ne s'agissait pas seulement de certaines situations particulières, mais de la construction même du film, de son rythme.

Tous, nous montions nos films nous-mêmes. Les monteurs professionnels n'existaient pas et, du reste, à qui eût-on pu confier la part la plus complexe du travail d'auteur ?... Car le problème ne consistait pas à mettre en ordre les séquences filmées d'après un scénario. Ce qui était écrit sur le papier ne rappelait que de fort loin ce qui était imprimé sur la pellicule. Il ne s'agissait pas de la prééminence du réalisateur sur le scénariste, mais de la priorité de la pellicule sur le papier. Le film se créait pendant les prises de vues et le montage.

Dans une petite pièce (avec mon assistante N. Kocheverova (13), je passais des heures heureuses à la table de montage. Il y avait là un petit appareil de projection. Parfois, il nous fallait immédiatement vérifier à l'écran chaque collure. Même des images isolées jouaient un rôle. L'épisode se montait comme une œuvre musicale. Les cycles des plans étaient pareils aux ensembles instrumentaux : cordes, cuivres, bois. La « chute du Second Empire » consistait en une multitude de séquences : le train emmenant les soldats, le bal, l'opérette, les « soldes », le spectacle patriotique, le restaurant. Cela devait se fondre en un tout, former une énorme vague dont le mouvement s'accélère pour déferler ensuite d'un seul coup, pour exploser en une catastrophe. A la fin de l'épisode, les images du train étaient fortement penchées, comme si le convoi roulait dans l'abîme, tandis que le bal et le magasin étaient filmés à la main : on n'en distinguait que quelques éléments visuels isolés. Et c'est alors qu'intervenait un rythme nouveau : la cavalerie prussienne fondait sur Paris. Il n'y avait pas que les rythmes qui se heurtaient, mais aussi la texture plastique : Paris était filmé en nuances douces de tonalités gris-argent, même l'air était lumineux; les cavaliers apparaissaient dans la nuit — gigantesques silhouettes sombres. La pagaïe du bastringue démentiel — et la régulière, terrifiante dans sa monotonie, noire marche militaire (14).

Au restaurant, le journaliste sautait sur une chaise, agitait la dépêche. Il criait : « l'armée est anéantie ! » Les plans s'inséraient dans le tohu-bohu du bal de manière à donner l'impression d'une voix solitaire essayant de dominer le tumulte général. Le gros plan du journaliste — quelques images — coupait à plusieurs reprises la scène (15). Les gens se retournaient : la longueur des séquences du journaliste augmentait (à présent on l'écoutait). Toujours du même pas galopait la cavalerie : comme des coups éclataient dans la nuit les reflets sur les lances, les casques, les sabots des chevaux. Les groupes de danseurs s'arrêtaient, la rumeur courait, précise. La cavalerie ennemie s'approchait (déjà toute une longue suite de plans). Les clients du jardin s'enfuyaient, pris de panique, et seul un ivrogne continuait à gambader sur la piste déserte... Faut-il s'étonner que le film eût besoin d'une musique spéciale ?

En ce temps, la chose musicale avait ses règles. Les chefs d'orchestre (dans les salles d'exclusivités) et les pianistes (dans les salles ordinaires) jouaient les mêmes pots-pourris pour accompagner les films. Pour ne pas fatiguer l'imagination, on éditait des « Albums de ciné-musique » (aide aux « ciné-illustrateurs »). Emotions et situations étaient répertoriées par cycles, numérotées, et pour chaque numéro on avait choisi des partitions musicales.

Je citerai quelques exemples pris dans un tel album :

N° 7 : Fantômes - remords.

N° 16 : 1905 - manifestation révolutionnaire - la police attaque.

N° 32 : L'Orient - la nuit - le danger menace.

N° 42 : L'Orient - cortège solennel - film historique.

N° 70 : La foule triomphante - la lutte des rivaux.

Malgré un vaste choix (y compris le dernier, n° 90 - Eléments déchaînés), tout cela ne nous inspirait guère. Nous décidâmes de commander une musique spéciale. Nous éprouvions le désir de vivre d'une manière nouvelle — dans ce domaine-là également.

---

13) Nadejda Kocheverova (née en 1902) a réalisé plusieurs films, dont le meilleur est la comédie *La Dompteuse de Tigres* (1954, en coll. avec A. Ivanovsky).

14) Ce thème musical de l'invasion allemande — monotone, noir, écrasant, devait prendre toute sa force dans la 7e Symphonie « de Leningrad » de Chostakovitch (1941).

15) Dans son livre « Kozintsev et Trauberg », Efim Dobine précise que le visage du journaliste (joué par S. Guérassimov) apparaissait 12 fois en 2 mètres de pellicule.

C'est alors, que, par un coup de chance, on entendit parler d'un jeune compositeur qui venait de composer un opéra d'après « Le Nez » de Gogol. Naturellement, pour nous, c'était la meilleure des références.

Un adolescent — physiquement il avait l'air d'un gamin (16) — avec des lunettes rondes et une grosse serviette de cuir nous attendait aux studios. Après avoir vu le film (qui n'était pas encore entièrement monté), il accepta d'écrire la partition. Nous avions les mêmes idées : ne pas illustrer les séquences, mais leur donner une nouvelle qualité, une nouvelle dimension ; la musique devait aller à rebours de l'action afin de dévoiler le sens interne, profond de ce qui se passait. Que n'inventions-nous pas !... « La Marseillaise » devait se confondre avec « La Belle Hélène », les grands thèmes tragiques devaient contraster avec la grivoiserie des galops et cancans.

En bon nombre de points ce travail préfigurait le cinéma sonore : l'écran changeait de caractère. J'ai déjà donné l'exemple des structures de montage d'un épisode. A présent je voudrais raconter comment le son réellement audible (bien que seulement pendant quelques et peu nombreuses séances) s'incorpora à la trame du film. Le thème musical de l'invasion — encore lointain, assourdi — devenait perceptible dans les séquences du journaliste lisant la dépêche ; ce thème devenait plus net tandis que galopaient les cavaliers ; mais il n'atteignait sa pleine puissance que lorsqu'on voyait à l'écran la piste de danse déserte. Un ivrogne solitaire faisait des entrechats, tandis qu'à l'orchestre la puissance menaçante grondait, se déchaînait en un tonnant tutti.

Il y avait aussi une association inverse : le soldat-assassin se tenait dans la rue dévastée, dévorée de flammes, tandis qu'arrivait de loin, augmentait de force la valse versaillaise, langoureuse et mondaine.

Mais hélas ! entre la salle de projection de « Sovkino » et les orchestres des salles de cinéma, le chemin était semé d'épines. La partition fut accueillie à couteaux tirés. C'était tellement plus simple de continuer à vivre à l'ancienne mode !

— *Non seulement ce jeune homme n'entend rien au cinéma,* se plaignait le chef d'orchestre du cinéma « Picadilly », *mais de plus il est plein de suffisance — je lui ai proposé mon aide, j'ai offert d'orchestrer sa musique, et il a refusé.*

Et quelques jours plus tard, les sons gênants se sont tus. Avec entrain, l'orchestre exécutait « L'Orient - la rivière - promenade en barque ».

Tant de choses étaient alors insolites !... Même la Commission de contrôle du répertoire de ce temps évoque des souvenirs curieux. Qui accorde aujourd'hui une quelconque importance à la présentation du film à cet organisme ?... « L'avis favorable » n'est qu'une simple formalité.

La salle de projection se trouvait dans une cave, on ravalait la maison. Il y avait des mares d'eau sur le sol cimenté. Quelques chaises dépareillées. En faisant de l'équilibre sur les planches, le compositeur traversa l'eau, s'installa au piano, essaya la sonorité — son visage exprima une complète surprise.

Le président de la Commission nous dit bonjour. La lumière s'éteignit.

Il y a diverses sortes de visions : certaines apportent la joie, d'autres vous chagrinent. Les réalisateurs sont invariablement chagrinés par la mauvaise qualité de la lumière, la médiocrité de la copie, le son enroué... Dieu, combien abominable était l'écran, désaccordé le piano, crasseux le local !... Et combien merveilleuse m'apparaît cette projection, alors que Chostakovitch (17) jouait sa musique et que Fedor Raskolnikov réceptionnait le film !

Raskolnikov, le fameux midship Illyin, l'orateur d'Octobre, le héros des jours tumultueux de la Baltique...

Raskolnikov prit nettement notre parti : « *C'est un poème sur la Commune de Paris,* écrivit-il, *un poème déclamé en un magnifique langage cinématographique. Le film* La Nouvelle Babylone *a été inclus par la Commission Centrale du Répertoire dans la première catégorie, c'est-à-dire qu'il est placé au rang des meilleurs films soviétiques.* »

Cela fut écrit aux jours où des voix suffisamment fortes retentissaient, exigeant l'interdiction du film.

En 1958 il me fut donné de revoir *La Nouvelle Babylone.* La Cinémathèque Belge organisait un séminaire sur l'histoire du cinéma. Je fus invité à la présentation de mon film...

... Dieu, que j'avais envie de me glisser dans la cabine, saisir les ciseaux, couper les redites, les séquences que seul le rythme reliait, les photos voilées, les raccourcis outranciers... Et puis de tourner — oh, fort peu de choses (une petite semaine de tournage) — filmer sans hâte quelques scènes d'acteurs, rendre plus clairs les rapports entre les héros et le sens général des événements. (Bien entendu, Trauberg allait être de mon avis, il est impossible qu'en revoyant le film il ne ressente pas la même chose que moi !) Et tout deviendrait compréhensible, plus facile à regarder.

Et tout cela était si simple à faire...

C'est alors que je me mis à réfléchir. Incontestablement, tout deviendrait meilleur...

Une seule chose, me semblait-il, allait disparaître du film.

L'époque.

Et je ne demandai pas la permission de refaire le film.

(*Extrait du livre de Kozintsev « Ecran profond », chapitre paru dans « Isskoustvo Kino », 1966, n° 10. Traduit du russe par Luda et Jean Schnitzer.*)

16) En réalité le compositeur avait alors 23 ans.

17) Dmitri Chostakovitch — car c'était lui ! — (né en 1906) a continué à travailler pour le cinéma : musique des films *Contre-Plan* (le célèbre « Debout, ma blonde !... »), la trilogie de *Maxime, Mitchourine* de Dovjenko, *La Jeune Garde* de S. Guerassimov, etc.

2. La métaphore "commune"

par Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jean Narboni et Jean-Pierre Oudart

En regard du texte de Kozintsev et pour introduire à notre analyse, il nous semble intéressant d'inscrire ces commentaires de Nikolaï Lebedev (extraits de *Le Cinéma russe muet*, 1947) comme symptôme de repérage aveuglé du « discours de l'histoire » spécifique dont s'articule *La Nouvelle Babylone :*

« *L'attention des auteurs s'était concentrée, plus que sur le sujet, peu élaboré du point de vue littéraire, sur le conflit entre deux mondes, entre deux Paris : le Paris des bourgeois et des cocottes repu et satisfait, et le Paris des faubourgs ouvriers misérable et affamé, en lutte pour un avenir meilleur, mais trop peu organisé et par conséquent vaincu.*

« *Retenant les événements universellement connus de la Commune, Kozintsev et Trauberg ne se préoccupèrent pas de les exposer dans leur succession, se limitant à présenter des épisodes isolés, des illustrations cinématographiques de l'histoire de la Commune : ce fut un des plus grands défauts du film, qui en devint peu compréhensible pour le spectateur moyen. Ce qui paraissait important par-dessus tout aux auteurs, c'était de recréer l'atmosphère du Paris de l'époque, de l'interpréter émotivement. Mais, comme dans leurs travaux précédents, ils cherchèrent l'inspiration non dans la vie et les faits historiques, mais dans la littérature et l'art figuratif.*

« *Ils étudièrent en détail les œuvres de contemporains de la Commune : les romans d'Emile Zola (surtout* Au bonheur des dames) *et les tableaux des Impressionnistes : Manet, Degas, Renoir.*

« *Le film, très brillant, était un véritable festival d'impressionnisme : mais il était trop esthète. Tout y était à tel point recherché, que, tout en admirant les images prises isolément, le spectateur restait froid et indifférent à la tragédie humaine qui se déroulait sur l'écran. Ici se manifestait non seulement l'insuffisante pénétration des auteurs dans l'esprit des événements, mais aussi l'influence exercée sur Kozintsev et Trauberg par les théories eisensteiniennes du cinéma intellectuel.*

« *Dans* La Nouvelle Babylone *n'étaient pas représentés des personnages vivants de la Commune, mais les concepts des principales forces de classe qui avaient participé à la révolte et à sa répression (...). Dans leur effort pour donner de vastes généralisations, les FEKS montraient le typique sans l'individuel. Privés de concrétude réelle, les personnages du film devenaient des symboles pâles, dont le destin n'intéressait pas le spectateur. En s'éloignant de l'expressionnisme du* Manteau *et du romantisme de SVD, Kozintsev et Trauberg n'arrivaient pas au réalisme, mais à un symbolisme ratiocinant. Après* La Nouvelle Babylone *apparut particulièrement évidente cette crise idéologico-créative des FEKS, dont on pouvait apercevoir les symptômes déjà bien auparavant et dont la source est à chercher dans leurs positions formalistes.*

« *Dans l'intervalle de temps écoulé entre* La Grande Roue *et* La Nouvelle Babylone, *Kozintsev et Trauberg avaient accumulé une riche expérience professionnelle : non seulement ils avaient maîtrisé tous les « secrets » de l'art de la mise en scène, et enrichi l'arsenal des moyens expressifs du cinéma de divers procédés de stylisation, mais ils avaient également créé un collectif pour la réalisation des films, le meilleur de tout le cinéma soviétique* (...)

« *Mais cette brillante maîtrise formelle ne trouvait pas d'application valable, dans l'éloignement des*

tâches idéologiques du grand art soviétique où, depuis le début, s'était confinée la FEKS... »

Les défaillances qui marquent ce condensé exemplaire de lecture mécaniste nous semblent pouvoir être ramenées à deux grands types, d'ailleurs corrélatifs :

1) l'illusion référentielle caractéristique des problématiques réalistes dogmatiques, déterminant des formules comme « ils cherchèrent l'inspiration non dans la vie et les faits historiques, mais dans la littérature et l'art figuratif », et interdisant la compréhension du processus d'écriture comme intégration-critique-transformation d'autres textes, d'autres écritures, et de l'effet « réaliste » comme produit de ce travail (l'immense documentation de Kozintsev et Trauberg dans le champ de la peinture, de la littérature, etc., cf. également ce que déclare Kozintsev sur le texte de Marx comme matériau de base, et l'inscription dans le film des métaphores de *La Guerre civile en France*). Ici, nous ne pouvons que citer ce qu'écrit Barthes dans *Le Discours de l'histoire* (in *Information sur les sciences sociales*, VI, 4, août 1967) : « *On arrive ainsi à ce paradoxe qui règle toute la pertinence du discours historique (par rapport à d'autres types de discours) : le fait n'a jamais qu'une existence linguistique (comme terme d'un discours), et cependant tout se passe comme si cette existence n'était que la « copie » pure et simple d'une autre existence, située dans un champ extra-structural, le « réel ». Ce discours est sans doute le seul où le référent soit visé comme extérieur au discours, sans qu'il soit pourtant jamais possible de l'atteindre hors de ce discours. Il faut donc se demander avec plus de précision quelle est la place du « réel » dans la structure discursive. Le discours historique suppose, si l'on peut dire, une double opération, fort retorse. Dans un premier temps (cette décomposition n'est évidemment que métaphorique), le référent est détaché du discours, il lui devient extérieur, fondateur, il est censé le régler : c'est le temps des* res gestae, *et le discours se donne simplement pour* historia rerum gestarum *: mais dans un second temps, c'est le signifié lui-même qui est repoussé, confondu dans le référent ; le référent entre en rapport direct avec le signifiant, et le discours, chargé seulement* d'exprimer *le réel, croit faire l'économie du terme fondamental des structures imaginaires, qui est le signifié. Comme tout discours à prétention « réaliste », celui de l'histoire ne croit ainsi connaître qu'un schéma sémantique à deux termes, le référent et le signifiant ; la confusion (illusoire) du référent et du signifié définit, on le sait, les discours sui-référentiels, tel le discours performatif ; on peut dire que le discours historique est un discours performatif truqué, dans lequel le constatif (le descriptif) apparent n'est en fait que le signifiant de l'acte de parole comme acte d'autorité... En d'autres termes, dans l'histoire « objective », le « réel » n'est jamais qu'un signifié informulé, abrité derrière la toute-puissance apparente du référent.* » Il peut être assez comique, en l'occurrence, de rappeler que Barthes convoque précisément Thiers pour exemplifier ce type de distorsion symptomatique : « *Thiers a exprimé avec beaucoup de pureté et de naïveté cette illusion référentielle, ou cette confusion du référent et du signifié, en fixant ainsi l'idéal de l'historien :* « Être simplement vrai, être ce que sont les choses elles-mêmes, n'être rien de plus qu'elles, n'être rien que par elles, comme elles, autant qu'elles ».

2) Cette conception naïve *et* dogmatique de l'histoire et de sa narration, cette vision en « plan d'ensemble » dirait Eisenstein, cette illusion référentielle, aveugle par définition à tout procès d'écriture, entraîne nécessairement chez Lebedev (comme chez bien d'autres) l'impossibilité de prendre en considération, sinon pour le dénigrer comme formalisme, le jeu métaphorique d'un discours où priment les signes *d'énonciation* (compliquant le temps « simple » de l'histoire, sa linéarité, l'ordre mort, codé, du « fil » événementiel). Aussi parle-t-il, par exemple, de « symboles pâles », là où Kozintsev et Trauberg s'acharnèrent — le premier s'en explique dans ce numéro sans que ses formulations échappent d'ailleurs à l'une des grandes oppositions dont s'est constitué le langage de la métaphysique, le couple sensible/intelligible —, à retrouver l'énergie tropique affaiblie dans la chronique, à rendre aux traits de la gravure leur netteté usée, effacée, à *ressusciter* la Commune (« la Commune n'est pas morte »), à réveiller ses *figures* endormies (« la pellicule « ressentait ») (1). Que cet « acharnement » ne soit pas allé sans un certain nombre de défaillances affectant l'inscription filmique, il ne s'agit pas de le nier (c'est même ce que s'attachera à montrer la seconde partie de cet article, à paraître). Encore faut-il, pour percevoir les manques *d*'une problématique ou qui surdéterminent *telle* problématique, avoir su la repérer.

La Nouvelle Babylone est un film « historico-politique » dont l'analyse exige que soit d'abord considérée sa détermination principale, qui procède d'une *double référence :*

1) à un événement révolutionnaire passé, « définitivement terminé » (mais dont la leçon et les prolongements sont, pour le mouvement révolutionnaire, infinis, cf. les textes de Marx et de Lénine), sans descendance historique directe (c'est-à-dire non *directement* productif, non directement générateur de luttes révolutionnaires), ayant déjà dans la tradition marxiste le statut d'une action révolutionnaire « *originelle* » (la première dictature du prolétariat) et *exemplaire ;*

2) *à la situation historique de la Russie de* 1929 *:* le film inscrit dans sa fiction, comme la plupart des films soviétiques de l'époque (selon diverses modalités), une *notion* qui procède des *concepts* marxistes et qui est réinscrite dans le discours tenu par cette société sur son devenir révolutionnaire : la *notion de productivité* (cf. Eisenstein par exemple, « Sur la question d'une approche matérialiste de la forme », in Cahiers 220/221 : « *Le caractère révolutionnaire de* La Grève *est dû au fait que le film tire son principe novateur non pas de la série des « phénomènes artistiques », mais de celle des phénomènes* immédiatement utilitaires *— en particulier, le principe structural consistant à présenter dans le film les processus de production —*

1) Cf. sur ces points le texte important de Jacques Derrida *La Mythologie blanche*, in *Poétique* n° 5.

choix important dans la mesure où il dépasse les limites de la sphère esthétique (...), *mais encore plus important dans la mesure où, du point de vue* matérialiste, *c'est justement* cette sphère *qui a été sondée, dont les principes sont les seuls à pouvoir* déterminer *l'idéologie des* formes d'un art révolutionnaire, *de même qu'ils ont aussi déterminé l'idéologie révolutionnaire en général...* et, plus loin, « *processus de production, c'est-à-dire... processus de la lutte* ») (2).

Cette double détermination impliquait d'une part l'inscription des événements en termes *mythiques* (la Commune comme *représentation* de la lutte de classes, définissant un rapport d'antagonisme irréductible, à la fois paroxystique et figé), et d'autre part, dans la mesure où le film s'adressait à des spectateurs soviétiques de 1929, leur inscription en termes de productivité, c'est-à-dire le marquage, dans la fiction même, des effets de ces événements en termes de progrès positif de la lutte des classes. Cette *double inscription* constitue la *contradiction principale* du discours de *La Nouvelle Babylone.*







Repérable dans les films soviétiques de cette époque, cette contradiction s'inscrit dans celui-là selon des modalités très particulières. En effet, celui de Kozintsev et Trauberg ne l'inscrit pas dans une fiction conçue sur un mode dynamique résolutoire (en référence à la théorie et à la pratique marxistes de la lutte des classes), mode qui tout à la fois :

1) réitère sans cesse la définition des conflits qui s'y jouent en termes d'antagonisme bourgeoisie/prolétariat (ce que fait aussi *La Nouvelle Babylone*) ;

2) inscrit supplémentairement à cet antagonisme un *troisième terme* qui transforme le discours idéologique de ces films en discours véritablement politique dans la mesure où il intègre dans son procès le moment de la prise de conscience (idéaliste chez Poudovkine, matérialiste chez Eisenstein) (3) de participants qui particularisent (dans la mesure où ils figurent des groupes sociaux diversifiés) et, par métonymie, généralisent le conflit. Contradiction productive des films russes des années 20 : agencer un *tableau* historique en même temps qu'une dynamique fonctionnelle qui *comprenne* le devenir de l'histoire. D'où : poser les deux termes antagonistes (bourgeoisie/prolétariat) = exposer une paradigmatique et la déplacer, la faire jouer syntagmatiquement en la décentrant par l'ajout d'un troisième terme (d'un supplément) = un « observateur », un

2) Qu'un roman ou un film « historique » n'existe pas, que ce qui se passe dans un roman ou un film intitulé ainsi n'ait lieu que dans le temps et dans l'espace de l'écriture/lecture, il suffit pour le vérifier (une fois de plus) de se reporter à la fin du texte de Kozintsev dans ce numéro, quand il explique que, revoyant son film en 1958, il fut tenté de le modifier, d'y rajouter ici telle séquence, d'en supprimer là tel plan, pour finir par y renoncer. Pourquoi ? : « *Et tout cela était si simple à faire... C'est alors que je me mis à réfléchir. Incontestablement, tout deviendrait meilleur... Une seule chose, me semblait-il, allait disparaître* du *film.* L'époque. *Et je ne demandai pas la permission de refaire le film* » (c'est nous qui soulignons).

3) Sur la problématique de la « prise de conscience » chez Poudovkine et Eisenstein, nous renvoyons à *Montage*, *Cahiers* n° 210, p. 29-30.

« lecteur » (qui représente le spectateur) amené à intervenir de façon productive au niveau de la contradiction principale dans son développement historique décisif ; ex. Marfa dans *La Ligne Générale*.

Alors qu'Eisenstein en particulier implique dans le rapport des deux premiers termes de l'antagonisme (bourgeoisie/prolétariat) un troisième qui le subit puis le transforme rétroactivement (par exemple : dans *Potemkine*, le groupe des marins qui hésitent entre les deux camps et dont l'intervention active, appelée à l'intérieur même de la fiction par leur implication dans le conflit — ils sont sommés par les officiers de prendre parti sous peine d'être fusillés — relance et amplifie le conflit qui va s'étendre à toute la ville), *La Nouvelle Babylone* pose très vite un troisième terme, le soldat-paysan « flottant » entre les deux premiers (idéologiquement « flottant », mais objectivement du côté de la répression), et qui, dans la mesure où il recueille le « message » révolutionnaire de la Commune de la bouche de la femme qui va être fusillée, inscrit dans la fiction la productivité de l'événement auquel il a ainsi participé en termes érotiques *et* prophétiques : il ne gagne pas en conscience politique, il ne tire aucune leçon de cet événement, et c'est son propre message que lui adresse l'héroïne lorsqu'elle lui crie : « Jean, nous nous retrouverons dans notre Paris ! ».

Les rapports entre les deux premiers termes de l'inscription (Communards/Versaillais) et le troisième (le soldat-paysan), dans ce film, ne peuvent se déduire directement de la double détermination idéologique du film et de la contradiction qu'elle implique (représenter la lutte des classes et inscrire son progrès). Dans la mesure en effet où ils sont inscrits dans une fiction dont la structure apparaît particulièrement rigide et contraignante, leurs rapports, et les effets de sens qu'ils produisent, sont surdéterminés par leur inscription dans cette fiction. C'est donc de l'analyse de l'*économie signifiante* de cette fiction qu'il est possible de déduire la problématique générale dans laquelle son discours s'inscrit, et comment elle l'inscrit dans son discours. Le problème est donc de se demander :

1) quel discours sur la Commune la pratique filmique de Kozintsev et Trauberg perpétue ou plutôt réinscrit dans *La Nouvelle Babylone* par ses propres moyens ;

2) comment dans ce discours s'inscrit l'interpellation du spectateur, en fonction de la double détermination idéologique générale de l'ensemble des films soviétiques de cette époque ;

3) à quel sujet politique il pouvait s'adresser, compte tenu de l'inscription particulière de cette double détermination dans le rapport des trois termes constitutifs de la fiction.

Économie signifiante de la fiction

Le film met en scène (selon une structure antithétique répétitive *à tous les niveaux*) une série de couples de figurants par un procédé insistant et invariable, qui consiste :

1) à produire des effets de désignation réciproque, par l'un et l'autre des membres du couple (ou des séries de couples), de leur rapport antagoniste, cette désignation s'inscrivant elle-même :

a) d'abord dans le *raccord* d'un plan à un autre par un regard, ou par d'autres éléments plastiques faisant également, de par leur redoublement, effet de désignation réciproque (les gargouilles de Notre-Dame/les canons des Versaillais) ;

b) ensuite, dans les dernières scènes, après l'entrée des Versaillais dans Paris et la défaite de la Commune, *dans le cadre scénique du même plan* (scène au café ; scène de l'exécution finale) ;

2) à réinscrire subjectivement les effets de cette désignation réciproque par l'intervention du troisième terme qui institue véritablement la fiction comme *réelle* (comme du réel), le soldat-paysan :

a) en interpellant constamment le spectateur, en lui faisant face ;

b) en étant lui-même interpellé par les autres figurants des deux camps opposés (soumis à deux types contradictoires d'interpellation idéologique).

Ces deux procédés fictionnels inscrivent la double détermination du film dans la mesure où le premier re-marque le rapport antagoniste des couples de figurants, c'est-à-dire actualise la définition *idéologique* à laquelle leur inscription se réfère (cette inscription étant d'ailleurs surdéterminée dans *La Nouvelle Babylone*, à la fois par l'iconographie et les romans du XIXᵉ siècle et par les métaphores scéniques des textes de Marx, qui y ont été réinscrites littéralement), et où le second inscrit la productivité de ce rapport, le progrès dans la lutte des classes qui en résulte, c'est-à-dire la prise de conscience, par le troisième terme, de son insertion dans la lutte, et les effets qui en résultent, dans la fiction même.

Plus précisément, le premier procédé a pour *fonction* d'imprimer dans la fiction la définition des conflits qui s'y jouent en termes de luttes de classes, le second celle d'assurer la réinscription de l'antagonisme inscrit par le premier dans un procès fictionnel tel que le troisième terme subit et relance, dans sa pratique, les effets de cette définition préalable, antérieure à l'inscription fictionnelle.

Ce double procédé définit l'économie signifiante d'un discours cinématographique où le référent des figurants est toujours, en *dernière instance*, le couple antagoniste bourgeoisie/prolétariat mais dont les effets de signification ne consistent pas seulement en une actualisation permanente, répétitive et figée de ce référent, mais comprennent aussi sa relance, par l'inscription, dans le procès de la fiction, des effets de leur désignation réciproque à mesure de l'intégration, dans le conflit, de figurants *dont elle transforme le statut*.

Ces effets de désignation, selon les films, peuvent être multiples, et la productivité des conflits qu'ils exposent peut s'inscrire ainsi elle-même soit en termes idéalistes (révélation, prise de conscience quasi mystique), soit en termes matérialistes mécanistes (prise de position suscitée directement par un affect physique), soit en termes matérialistes dialectiques/historiques (prise de position comme effet de texte : affect physique

inscrit lui-même dans un contexte social : la viande avariée du *Potemkine*).

Dans le type d'économie signifiante correspondant à ces dernières fictions, les éléments qui activent le conflit qui s'y joue (c'est-à-dire à la fois les affects matériels et les participants nouveaux) sont impliqués dans la définition de l'antagonisme que leur inscription actualisera par *l'effet rétroactif de cette inscription.* C'est-à-dire que, désignateurs des rapports conflictuels qui préexistaient à *leur* inscription fictionnelle, ils subissent ensuite les effets de cette inscription, dans la mesure où, à l'effet de désignation des deux premiers termes de l'antagonisme (bourgeoisie/prolétariat), qui les exclut momentanément de la définition de cet antagonisme, se substitue toujours ensuite un effet de définition de leur propre position dans cet antagonisme (position nullement inscrite en termes idéologiques, mais en termes pratiques, politiques : les hésitants du *Potemkine* sommés de prendre parti). Aussi bien donc l'affect qui constitue la cause matérielle immédiate du conflit que sa résultante (c'est-à-dire le personnage ou le groupe qui en inscrit l'effet productif politique) sont finalement compris dans la définition de l'antagonisme, et inscrits ainsi dans le discours du film *en termes de surdétermination,* réitérés dans des contextes différents, produisant des effets de signification multiples, qui redéfinissent les autres figurants et les définissent eux-mêmes en termes politiques et non plus seulement idéologiques.

Les opérations signifiantes à l'œuvre dans la fiction de *La Nouvelle Babylone* sont telles que le film paraît relever de ce type d'économie signifiante et en même temps le pervertir, dans la mesure où :

1) la distribution des figurants dans des plans scéniquement clôturés (un camp par plan, les « raccords » de plan à plan, d'un camp à l'autre, n'en étant justement pas, mais fonctionnant comme *indicateurs* d'une distance sans résolution, d'un hiatus irréductible) *interdit l'inscription des affects autrement qu'en termes de plus-de-réel,* c'est-à-dire d'effets de réel fétichisés, proliférants, distribués selon un système de rimes parfois purement décoratives (les gargouilles de Notre-Dame/les canons des Versaillais). C'est-à-dire qu'à la limite, la clôture scénique des plans interdit toute inscription de la matérialité du conflit (impossibilité du corps-à-corps, de l'inscription des corps dans un conflit inscrit en termes de représentation).

2) Cette distribution inscrit ainsi toute la fiction en termes *de réel,* ce qui a pour effet encore de fétichiser, en les redoublant, des effets scéniques dont les cinéastes avaient escompté des effets de signification idéologique très précis, en inscrivant la dépense improductive de la Bourgeoisie aussi bien que l'exaltation héroïque des Communards en termes de plus-de-réel (cf. le « thème » de la *vente,* qui traverse le film, à entendre 1 : économiquement, 2 : comme vente-trahison : la France « vendue » aux Prussiens par le gouvernement bourgeois) (4).







(4) « plus-de-réel » = effets de matérialité, les souliers percés et boueux, la pluie et la boue qui « font corps » avec Paris écrasé (« l'ordre règne » : déluge, inversion de

3) L'inscription du troisième terme de cette fiction scénique comme le témoin oculaire qui matérialise la résultante finale du conflit (son effet productif) en recueillant le « message » de la Commune défaite, semble déterminer une inscription très particulière de son implication dans le conflit : ce qui l' « affecte » est d'abord une *séparation* amoureuse inscrite comme un passage hors champ de l'objet de son désir (5), et une mort qui n'est pas montrée. C'est-à-dire que, dans la fiction même, c'est une *coupure* (séparation/mort/passage hors champ) qui est inscrite comme son affect. De sorte que simultanément, ce personnage désigne les autres comme virtuellement morts, est affecté par leur lutte, et inscrit la résultante de cette lutte : c'est au moment où il les a définitivement désignés comme morts qu'il recueille leur « message ». Mais en même temps, c'est cette désignation qui les inscrit comme vivants, c'est-à-dire, dans cette fiction scénique, comme réels, et ce personnage ne soutient ainsi leur inscription comme réels qu'en les désignant comme morts.

Représentant de cette représentation de la lutte des classes qu'est *La Nouvelle Babylone,* et dernier survivant de la fiction, il inscrit finalement son « message » comme intemporel et éternel, mais succombe littéralement aux effets de cette inscription définitive (6).

L'inscription du discours fictionnel de ce film dans un cadre scénique aussi rigide a ainsi produit un certain nombre d'effets de signification déterminés par l'inscription des figurants comme réels. Mais cette inscription des figurants comme réels est elle-même surdéterminée par une référence littérale constante aux métaphores *scéniques* de Marx qui inscrivait lui aussi ses figures révolutionnaires en termes de plus-de-réel, et ses figures bourgeoises « imaginaires » en termes de masques, de simulacres (cf. texte de Kozintsev, dans ce numéro). De sorte qu'une analyse plus détaillée de la surdétermination de ce discours fictionnel mènera à interroger l'inscription, chez Marx, dans les marges de son discours théorique, des protagonistes de la *scène marxiste.*

l'image « à l'assaut du ciel », i.e. la Commune, les ouvrières, etc. Kozintsev : « *peints en noir gras et en blanc éclatant, tels des oiseaux de malheur, se dressaient des hommes en habit... Un univers fantomatique, fantastique, pris de fièvre, était devant moi ;* il vivait, il était devenu une réalité. Le monde inexistant existait » *nous soulignons*).

5) On peut dire aussi que dans *La Nouvelle Babylone,* le « troisième terme » est clivé et re-marque une contradiction improductive, ou productive à venir (« Jean, nous nous retrouverons dans notre Paris ! »), après le passage par l'écrasement, la mort, l'enfouissement. Guerassimov/la vendeuse/le paysan : ces trois personnages marquent, dans leur opposition paradigmatique, cette contradiction, qui justifie causalement la mort de la Commune et en dessine une logique (signifiante) : le paysan creuse la tombe de la vendeuse et enterre symboliquement l'objet de son fantasme (le désir révolutionnaire) ; cf. sur la scène sexuelle du film comment se re-marque le clivage prolétariat/paysannerie (pour chacun des deux termes l'autre est l'objet (a), inaccessible sinon par-delà la béance d'une tombe, dans un futur historique imaginaire).

6) Ce qui confère son statut ambigu au creusement : à qui la tombe *servira*-t-elle vraiment ? La scène inscrit très précisément le paysan (raccord, cadre, geste) *comme* les deux communards condamnés à mort apparus avant lui : cf. encore la métaphore de ceux qui, faisant la révolution à moitié, ne font que creuser leur propre tombe. A entendre, étant donné la *division* de Jean : ceux dont une *moitié* seulement fait la révolution.

La scène marxiste

Dans le cadre d'une théorie des systèmes représentatifs, la critique marxiste de l'institution de l'état bourgeois devrait occuper une place particulièrement importante, dans la mesure où la notion même de *représentation* politique, en tant que fondement idéologique de cette institution, est directement visée par cette critique. Marx entreprend en effet une véritable lecture du discours politique de la Bourgeoisie, et une analyse de ses rituels politiques. Il insiste fortement dans ses textes non seulement sur l'absence, dans le discours de l'état bourgeois, de toute inscription des rapports sociaux de production réels, mais sur la répétition invariable des justifications de sa légitimité. Cette légitimité, dans la mesure où cette institution ne sanctionne pas réellement la pratique économique bourgeoise, dont le discours de la Révolution Française a définitivement forclos l'inscription du référent historique (la Dette médiévale), ne pouvait se supporter que de la référence exemplaire à une institution dont le discours ne comprenait lui-même aucune inscription d'une pratique économique homologue de celle de la société médiévale. Marx pointe ainsi le rapport entre le silence de la Bourgeoisie arrivée au pouvoir sur sa pratique économique et les références historiques qu'elle donne de son institution (la république romaine). Mais le terme d' « imaginaire » dont il use pour dénoncer cette institution se réfère également à l'inscription insistante, dans le discours des révolutionnaires français, des *métaphores théâtrales* qu'il réinscrit dans son texte, et de la *dimension scénique* des rituels politiques de la Révolution.

Ce que Marx pointe en l'inscrivant métaphoriquement dans son texte est le style particulier du discours politique d'une classe qui succède à la monarchie en termes de représentation, c'est-à-dire qui, se posant par rapport au pouvoir royal, définit elle-même ses délégués comme les « représentants » de la Nation, et, inscrivant l'ensemble de ses rituels politiques en termes scéniques, inscrit la référence historique qu'elle se donne en ces termes (le tribun romain).

La représentation, clé de voûte de l'idéologie politique bourgeoise, est surdéterminée :

1) par l'inscription historique de son instance gouvernementale comme successeur du pouvoir royal, c'est-à-dire par le fait que, prenant le pouvoir, la Bourgeoisie s'inscrit à la place du commandement en refoulant ce qui surdéterminait idéologiquement la position du Roi à cette place (le discours théologique qui définissait cette place comme place de la cause divine, lieu d'émission de ses décrets transcendants) : la Bourgeoisie s'installe à cette place en refoulant les attributs théologiques du pouvoir de l'Ancien Régime, c'est-à-dire en succédant à la royauté non plus sur le mode de la filiation, mais de la répétition (les assemblées réélues) ; elle forclôt la notion théologique de la succession (meurtre de la famille royale) ;

2) par l'institution du représentant comme le porte-parole des citoyens dont il emprunte les voix, recueille

les suffrages, sans que son élection le désigne comme autre chose que leur équivalent.

Le discours et la pratique du représentant politique seront toujours marqués par son impossibilité de siéger désormais à la place du commandement au titre de support de la cause divine, c'est-à-dire d'inscrire ses décrets en termes théologiques. Son discours s'inscrira dans le contour d'une place désormais vide, par le détour qui lui sera imposé de ne plus discourir en son nom propre (surdéterminé par le Nom de Dieu), mais en celui d'une entité imaginaire en qui sera inscrite la cause à laquelle il se dévouera, et qu'aucun vivant ne pourra plus personnifier (la Nation, personnifiée par une femme). D'où les modalités particulières du style administratif bourgeois, impersonnel, indirect.

Dans *La Guerre Civile en France,* Marx inscrit systématiquement ses figures bourgeoises en termes scéniques, re-marquant littéralement les effets scéniques du discours politique de ses représentants, et inscrivant ces représentants en termes violemment caricaturaux qui se réfèrent à la tradition des spectacles de chansonniers (la scène de cabaret, à la fin du 18e siècle, était le lieu privilégié de la critique du pouvoir royal). Les représentants de la Bourgeoisie, dans le texte de Marx, sont ainsi inscrits comme des acteurs comiques, comme des marionnettes. Ils sont également inscrits comme des *morts.* Marx en effet, en analysant la composition du gouvernement de Versailles, dénonce, sous son camouflage idéologique républicain, l'appartenance de nombre de ses membres aux divers courants politiques monarchistes ; et littéralement dans son texte, ces figures sont inscrites comme des *revenants :* la scène politique est la place de la mort, ou plutôt, les représentants sont décrits comme morts dans la mesure où ils succèdent à la royauté défunte, et où ils occupent ainsi la place d'un mort (le Roi) et d'un disparu (l'empereur).

C'est-à-dire que dans ce texte, Marx, en analysant les compromis politiques des régimes qui ont succédé à la monarchie après la Révolution Française, inscrit la transformation que la Bourgeoisie a imprimée aux institutions politiques et au style de leurs discours en termes tels que la notion de représentation politique subit les effets déconstructifs de cette analyse historique opérée en termes de surdétermination, jusque dans des effets de style dont Marx, en les réinscrivant, re-marque sans lui-même en opérer la lecture, la structure récurrente : le contour d'une place vide, intenable, laissée vacante par l'abolition de la monarchie théologique qui lui impose un style de commandement indirect, une interpellation qui se démarque de celle qui signifiait, pour le sujet de la monarchie, son assujettissement aux décrets de l'incarnation royale de la divinité, et qui se marque aussi bien dans ses rituels que dans ses interventions actives. Dans le texte de Marx, l'inscription de l'instance gouvernementale sur une scène désigne et décrit sa position de successeur de la monarchie théologique et la pratique indirecte, camouflée, de son pouvoir, en même temps qu'elle connote, en termes de comédie, la condamnation morale que Marx lui porte. (*A suivre.*)







Vieillesse du Même
(Rio Lobo)

par Serge Daney

Mais la jouissance dont le sujet est ainsi privé est transférée à l'autre imaginaire qui l'assume comme jouissance d'un spectacle : à savoir celui qu'offre le sujet dans la cage où, avec la participation de quelques fauves du réel, obtenue le plus souvent à leurs dépens, il poursuit la prouesse des exercices de haute école par où il fait ses preuves d'être vivant.
(Lacan.)

Les films *signés* Howard Hawks n'eurent jamais d'autre souci que celui de n'avoir jamais à affronter *en face* le problème du passage (d'une chose, quelle qu'elle soit, à une autre). A cela une raison simple et que l'on peut, pour l'instant, formuler ainsi : alors que par exemple chez Demy tout passage est pensé sur le modèle de l'enfantement (ou chez Lang à la façon d'une porte qui pivote), chez Hawks il l'est sur celui de l'escamotage, pour ne pas dire de la prestidigitation.

Ce sera donc *une seule et même* opération que de refuser, avec une violence sourde, d'inscrire l'âge sur les visages et dans les corps ou d'écrire avec des images.

Que ce problème ait été pointé une fois pour toutes avec *Scarface* (1932), histoire déjà d'une cicatrice donc d'un malheur, et ne réoccupe le devant de la scène qu'aujourd'hui avec *Rio Lobo* (film qui n'a pour lui, signalons-le, que son exemplarité de symptôme tardif), histoire enfin d'une balafre, ne l'empêche pas de faire retour un peu sournoisement partout ni de contraindre Hawks à faire miroiter aux yeux complaisants de son public une « vision du monde » et des valeurs morales qui n'eurent jamais d'autre fonction que de recouvrir le refus le plus obstiné d'*écrire*.

Ne pas écrire ne veut pas dire renoncer complètement à articuler (ce dont la tentation perce parfois : *The Big Sky*, 1952). Cela signifie : ne rien retenir de ce qui demeure, n'aimer les traces que sous leur forme d'*indices* (1) au sens de Peirce (« L'être d'un indice est celui de l'expérience présente ») : la fumée et le feu, le sang, la bière et l'assassin, le regard et ce qui est regardé. L'indice est encore le meilleur mode d'articulation parce que la « présence » n'y est niée, « perdue de vue » qu'un instant, prête à resurgir au bout du travelling ou dans le contrechamp, revalorisée d'avoir été un moment oubliée. D'où trois conséquences :

a) une utilité — celle du « petit monde hawksien » et de sa morale de mercenaire, derrière lesquels il faut

(1) Parlant de cet idéal *d'autonomie* qui est au fond du Tao chinois, Granet cite Tchouang tseu (« Une empreinte est chose morte et ne signifie rien ») et ajoute : « Seul le *reflet fugace* est une image exacte, complète, innocente. Il n'y a point de connaissance vraie hors de l'Instant et du Total. » Mais, à supposer qu'il n'y ait plus *que* des reflets fugaces, que l'indice donne lieu à une sorte de symptomatologie générale, c'est tout le système hawksien (hollywoodien) qui est pris à son propre piège, la « présence » se perdant irrémédiablement dans un pur jeu de renvois. Cette subversion, on peut dire qu'elle fut opérée par quelqu'un (grand admirateur de H.H.) dont les films nous importent de plus en plus. Chez Tourneur en effet, on assiste à une véritable exagération des solutions hawksiennes. Et pour prendre deux exemples limites dans *Anne of the Indies* : a) l'indice trop loin de ce qu'il indique : le sang qui tarde à perler sur les lèvres de Jourdan giflé; b) confondu avec lui : la mort de Anne, à la proue du navire, emportée par un boulet de canon et qui, la fumée dissipée, littéralement, manque à sa place.



Jack Elam et John Wayne dans Rio Lobo, *de Howard Hawks.*

lire ceci : n'est hawksien que celui qui n'a pas besoin pour lire qu'une chose ait *d'abord* été écrite : les choses lui font signe en silence. L'amitié virile n'est jamais qu'une pratique commune de la photologie ou du scoutisme bien compris. Dans *Rio Lobo,* on sait encore s'orienter en regardant de quel côté de l'arbre pousse la mousse. Ce qui n'a jamais été écrit peut, à peine lu, être oublié sans dommage ;

b) une impossibilité — celle, radicale, d'envisager le passage en dehors de l'*effacement* ou de la *substitution,* corrélative de la hantise la plus profonde : que quelque chose subsiste du passage, qu'une trace (un témoin, un écrit, une ride) demeure. Effacement : au sens propre, dans *The Dawn Patrol* (1930), le nom des pilotes qui ne reviennent pas le soir est simplement effacé du tableau. Le rapport à la mort — passage par excellence — est toujours pensé ainsi : *un* mort, ce n'est jamais *la* mort et la mort, ce n'est jamais qu'être absent, plus précisément : être *hors-champ.*

Or, l'existence des cadavres fait que la mort et la disparition ne coïncident jamais exactement ; le cadavre, c'est (aussi) *ce qui reste,* ce qui « survit » au passage. Qu'on se souvienne de *Red Line 7000 :* on y voyait que mourir, ce n'était jamais que quitter la piste, donc l'écran. Point de salut hors des rayons divins de la caméra ;

c) une obligation — celle pour le Même (le petit monde) de se remplacer perpétuellement au moment où il risquerait de basculer dans quelque chose qui serait *vraiment* autre et qui peut bien (aussi) s'appeler la vieillesse. D'où ces fastidieux défilés de remplaçants qui ne sont rien en regard de la *place* qu'ils occupent (on verra laquelle). D'où ces inévitables échanges d'otages où se réalise le fantasme de l'équivalence de tous avec tous (2), chacun supportant à un moment du film le poids entier de celui-ci. D'où, inséparable du précédent « comment se débarrasser des cadavres », un besoin toujours plus difficile à satisfaire de *chair fraîche* (voir Hawks découvreur de nouveaux visages).

Un tel relevé, même rapide, des tics et tropes hawksiens, n'a plus rien pour surprendre aujourd'hui. Allons seulement *un peu* plus loin : ces images, ces figurants, ces films qui ne peuvent jamais que se remplacer à l'infini, le besoin de chair fraîche et l'art d'escamoter les cadavres. A qui ne passe jamais à B mais A' qui vient subrepticement occuper la place de A dès qu'un minimum de compatibilité a été établi (3), ce piétinement obstiné, cette fuite sur place (laquelle ? Il n'y en a qu'une, celle qui est perdue au début de *Rio Lobo* parce qu'on n'a pas su s'y tenir : dans la maison roulante, hermétiquement close, avec l'or), voyons-y la marque de *l'obsessionnel* s'il est vrai qu'il est celui qui

(2) Chez le dentiste, Wayne veut encore passer pour celui dont le nom importe peu. Mais aussitôt, il se trouve baptisé : Mister Doesn't-Matter.

(3) *Hatari ! :* Blain remplace le chasseur blessé non seulement parce qu'il est aussi bon tireur mais d'abord parce qu'il appartient au même groupe sanguin. Or, il s'agit d'un groupe rare.



Bruce Cabot et John Wayne dans Hatari!

risque à tout instant de perdre son précieux rapport à *l'unité*, de n'être déjà plus tout à fait le même (4) point tant parce qu'il serait soudain en défaut mais bien parce qu'il aurait à s'assumer comme porteur d'un *plus* qui n'est pas seulement un plus de rides ou de bedaine et qu'il nous faut enfin désigner, plus que l'imputrescible cadavre, comme l'insécable phallus dont on (Leclaire) a dit qu'il était aussi la copule, c'est-à-dire la possibilité nue d'écrire et de se perdre dans le pur jeu de la différence, à supposer qu'on se soit jamais appartenu en dehors du fantasme. Tel est le risque. Alors, le sentiment proprement halluciné de la/sa réalité et l'évidence comme marque du génie, H.H. et ses complices ne l'obtiendront plus qu'à la condition d'un double *déni* dont toutes les conséquences sont loin d'avoir été tirées, même aujourd'hui :

1. Assomption de sa castration (par le « héros ») : étant déjà le phallus, il n'est pas question que, par-dessus le marché, il l'ait (5). La récurrence dans les films de H.H. de scènes où se parodie la castration (doigt démis : *A Girl in Every Port* (1928), doigt coupé : *The Big Sky*, bras dans le plâtre : *Man's Favourite Sport ?* (1963) etc.) peut se lire comme l'urgence, en des moments risqués, de rappeler et de *célébrer* — discrètement, il va sans dire — l'origine et la raison de l'« élection » du héros. Election à la maîtrise (au sens de « m'être ») dont la conséquence la plus apparemment paradoxale est l'obligation d'apparaître toujours comme subtilement *en deçà* de ses moyens. Un manchot peut-il aller au paradis ? s'interroge avec angoisse E.G. Robinson dans *Tiger Shark* (1932). On le rassure ;

2. Assomption du cadrage (par le cinéaste, implicitement, et ses admirateurs) produit par la caméra comme castration, c'est-à-dire extraction et découpe *hors du réel même* d'un espace hors duquel rien n'existe mais où, en retour, tout existe avec l'intensité et la « présence » de la partie quand elle est prise pour le tout (6).

(4) En ce sens, Hawks est bien l'héritier de Griffith. Leur mot d'ordre pourrait être (et c'est bien là celui de l'obsessionnel) : on ne passe pas. Car qui peut jurer que ce ne sera pas *un autre* qui bénéficiera du passage ? Autrement dit : reculer devant ce que Hegel appelait la « négativité abstraite », la mort sans rendement, et ne jamais cesser de le simuler. A cet égard, aucune image dans toute l'histoire du cinéma, n'ira plus loin que ce plan dans *Intolérance* de la fausse exécution du Boy lorsque, sur son visage, la certitude se lit un instant d'être *de l'autre côté*.

(5) Réponse à la question : être ou ne pas être : *To have and have not*. En avoir ou pas. Le « port » de l'angoisse.

(6) Bonitzer : « Ce que la scénographie occidentale forclôt, c'est donc la coupure d'où s'instaure la représentation. C'est cette coupure qui fait retour sous la forme hallucinatoire de l'impression de réalité. » (C. du C. n° 229.)



Piero Giagnoni et Jack Hawkins dans Land of the Paraohs.

On voit bien que dans les deux cas, il a d'abord fallu accepter (Bejahung) ce qui a ensuite été soigneusement recouvert. « L'unité » n'est jamais qu'un des effets d'une castration qui, pour être imaginaire, n'en est pas moins décisive en ce qu'elle fonde simultanément une conception du *cinéma comme fenêtre en-castrée dans le monde même et un double mythe de l'héroïsme et de l'élément discrets*, chacun à sa manière.

A ce point, signalons seulement (mais cela devra(it) être détaillé et pourrait s'intituler « Cinéphilie et castration ») que rien n'obligeait la critique (celle qui se fit ici même) à se faire la complice de ce recouvrement, sinon ceci qu'il s'agissait *aussi* d'une critique obsessionnelle dont nous nous éloignons assez pour la voir aujourd'hui affolée à l'idée de perdre son rapport à une unité quelle qu'elle soit, que ce soit celle de l'œuvre (politique des auteurs), puis plus modestement celle d'un film, puis dérisoirement à la recherche angoissée de quelque chose comme un élément discret. Cette critique se survit assez bien dans la grande presse autour d'un credo qui pourrait, selon le mot de Narboni, se formuler ainsi : *un* film existe, *je* l'ai rencontré.

Le début de *Rio Lobo* est une tragédie. Wayne confie à son « fils » une mission : se barricader dans un wagon pour y protéger l'or. Se retrouve ici le rapport très simple qu'entretiennent les personnages hawksiens avec les endroits clos : s'y immiscer par la force ou la ruse (on n'est pas le phallus pour rien) mais surtout y rester coûte que coûte (dans *Rio Lobo*, à peu près toutes les décisions sont prises par les femmes, sauf une. C'est Wayne qui décide de soutenir le siège *dans* la prison). Or, de par la ruse des adversaires, l'or est perdu (ce qui signifie seulement qu'il s'agit de *la place en or* (7) car de l'or lui-même, il ne sera fait aucun usage) et le « fils » (le rejeton) violemment rejeté hors du wagon.

Lorsque Wayne le retrouve, il n'est pas seulement mourant (ce qui, dans le monde stoïque où nous nous trouvons, serait peu) mais défiguré par les piqûres de

(7) La place en or. Il y en a deux selon que l'on envisage l'une et/ou l'autre de ces deux boîtes : la chambre où l'on se barricade (prisons dans *Rio Bravo* et *Rio Lobo*, pyramide dans *Land of the Pharaohs*, etc.), ou la caméra qui ne peut tourner sans circonscrire un champ, un cadre, un enclos, une *cage* (comme dit Lacan). Ces deux espaces, ces deux champs où il importe de se maintenir sous peine de mort indiquent la place de celle qui ne peut jamais être dans le cadre (étant condition du cadre) que métaphoriquement et qui est la mère. Inutile ici de souligner le rapport étroit entre l'homosexualité du personnage hawksien et l'absence systématique de tout personnage maternel dans les films de H.H. (sauf la mère fordienne de *Sergeant York*). *Les héros ne sont jamais que ceux de la conquête de cette mère qui ne cesse de leur donner le jour, fût-il celui, artificiel, des studios.* Il faudra revenir là-dessus.



Booth Colman, Robert Hunter, Henri Letondal dans The Big Sky.

guêpes. On sait bien que c'est le propre de la place en or que d'exiger la castration de celui qui l'occupe. L'important, c'est plutôt que, l'espace d'un plan, Hawks ait jugé bon de montrer ce visage qui n'est déjà plus le même chez un homme qui bientôt ne sera plus du tout, double passage sans disparition, non plus effacement mais ef-facement, preuve en tous cas qu'on ne peut montrer *à la fois*, même métaphoriquement, l'opération même de la castration et les « effets » qu'elle permet quand elle n'est qu'évoquée. A partir du moment où Hawks se sent contraint de choisir la première solution, ce qui fait retour, c'est à peu près tout ce qui était superbement ignoré auparavant. Citons pêle-mêle : le ressentiment, le sadisme, le sang, la douleur physique (chez le dentiste, Wayne pousse le cri du cœur : « But it's the real stuff ! »), le réel (8).

Pourquoi le réel, et si tard ? On a trop eu tendance à tirer des derniers films de Hawks des sanglots de pure nostalgie. Par rapport à quel âge d'or ? Le premier scénario que H.H. ait écrit s'intitule *Fig leaves* (1926) et parle déjà de cette place en or — le paradis — qui a toujours déjà été perdue. A cette approche moralisante, il eût mieux valu substituer la question : pourquoi H.H. doit-il imiter le pharaon, laisser une petite pyramide de films (voir le dessin « Hawks becomes a hero » C. du C. n° 150), pourquoi, cinéaste de l'évidence, doit-il *écrire l'évidence ?*

Car c'était le plus beau tour de « notre auteur » d'être à ce point égal à lui-même dans tous les genres qu'il n'avait même pas à se mettre en avant comme artiste pour se rappeler au bon souvenir des oublieux (9). Or, curieusement, la politique des auteurs, puis l'utilisation de ladite politique pour répondre aux lois du marché, le risque de multiplier les échecs commerciaux (la ligne rouge, c'est aussi cela), le renouveau du western via Cinecittà, ont pour effet ceci : à partir de 1961, la signature de Howard Hawks vient au générique s'inscrire à même la pellicule. L'atout-maître de l'obsessionnel, sa carte secrète, son *nom* (comme dit Luce Irigaray : « emblème, insigne et sans doute épitaphe de son statut phallique ») doit être joué, c'est-à-dire mis en jeu. *Hatari!* signifie Danger.

Que peut-il arriver à un obsessionnel? Que l'Autre, les autres changent. Alors, celui qui ne doit surtout

(8) Un exemple. La mort de Blue Tom, non seulement montrée, mais complaisamment détaillée. Blessé par un homme (Wayne) puis par lui-même (le fusil lui explose au visage), achevé par une femme (Amelita). Il a largement le temps de *se voir* mourir.

(9) Chez Hawks, les artistes sont de pauvres types. Il accuse Sternberg de cabotiner outrageusement et, dans *Twentieth Century*, il le tourne en dérision. En fait, il accepte mal de voir chez un autre ce qu'il cache si bien chez lui.



Rio Bravo.

pas changer (d'où toutes les formes du conservatisme) doit au moins changer sa stratégie de l'immobilité. Dans *Rio Lobo*, il n'y a plus seulement le « bon » autre (l'envers complice, ennemi d'hier, ami de demain, nordistes et sudistes s'affrontant autour d'un même enjeu : la place en or), mais un Autre opaque et sournois. Le « mauvais autre », c'est celui qui ruine le jeu en jouant simultanément avec les pions noirs et les pions blancs, celui — entre deux — en qui s'incarne le passage tant redouté, parce qu'inassignable à aucun présent : l'homme qui a deux noms, Gorman-Ketcham, l'espion. Le Même se rétrécit et, dans les interstices, l'Autre commence *à s'écrire*.

En définitive, il ne se passe qu'une chose dans *Rio Lobo*, mais dont la force n'est pas niable: parce qu'imparfaitement castré (10), le « fils » meurt ; mais à l'autre bout du film, Amelita, porteuse d'une monstrueuse balafre, n'est pas près de mourir. Pire : n'importe qui pourra lire à tout moment (n'importe quand) quelque chose (n'importe quoi) sur ce visage. Il ne s'agit plus d'indices évanescents que ne lisent — bien — que les élus (seuls les anges ont des ailes, mais on sait ce qu'il faut penser du sexe des anges. Incidemment « Hawks » signifie « Faucons ») mais d'une marque indélébile et ambiguë que tout le monde lira — mal. Mais pourquoi Amelita ?

Posons le problème ainsi : s'il est assez facile d'inscrire la vieillesse des hommes en jouant sur un véritable étalonnage des générations (ici, de Mitchum Jr. à Jack Elam), nulle femme ne peut venir occuper décemment une place laissée obstinément vide dans tous les films de Hawks et rappeler *l'âge de la mère*. Comme il n'est pas plus acceptable d'envisager l'accouplement du cacochyme Wayne avec une très jeune fille, il faut utiliser la seule image permise de la femme, celle de « Playboy », au prix de quelques remaniements. Jeu serré, solution astucieuse.

Amelita apparaît à quatre reprises dans le film :

— s'offrant à tout hasard et au premier venu. En vain. Beau visage disponible, comme tel inutilisable.

— dans le stratagème du lavage de cheveux. Visage utile s'il est pris pour celui d'une autre.

— punie et balafrée. Le même visage mais pourtant un autre.

— se vengeant et tombant dans les seuls bras disponibles, ceux de Wayne. Balafrée donc utilisable.

Entre *Scarface* et *Rio Lobo*, la balafre n'a fait que changer de joue. Désormais, ce sont les femmes qui portent, écrite sur le visage, la preuve que les hommes ne les aiment pas.

Serge DANEY.

(10) Les dards des insectes sont restés à l'intérieur. A cette écriture encore hésitante viendra se substituer la netteté de la balafre.

Les couleurs renversées/la buée (*)
par Jean-Louis Schefer

Dans ce qu'il est convenu de nommer la peinture classique, la couleur fait l'objet d'une sorte d'abandon caractéristique (et nous verrons que cette « convention » ne porte sur une dénomination que parce qu'elle porte aussi sur un statut : c'est une règle déjà caractéristique de ce que l'on peut saisir comme un système représentatif). Cet abandon ou cette déconsidération sont à la fois une pratique du peintre et de l'historien d'art : c'est un fait que l'un et l'autre ont toujours justifié explicitement ou fait entrer implicitement dans l'équation figurative ; c'est donc ce qu'il nous faut expliciter, 1/ par rapport aux systèmes représentatifs, 2/ en tant qu'il y a toujours prédétermination formelle et matérielle à partir de la structure représentative qui les systématise : qui en compose le /système/. D'autre part encore, cette déconsidération de la couleur, dans la pratique limitative et distincte qui lui est réservée, trouve sa justification théorique jusque dans la dénomination de cette peinture que l'on dit, justement, « classique ». Le caractère propre de cette peinture est aussi, dans le moment qu'on la qualifie, de la voir trouver une définition qui l'absorbe : c'est ce qui ne s'est constitué théoriquement et ne s'est pratiqué que par la subordination de tous les éléments à une classe qui les définit (en marquant d'abord le lieu de leur appartenance formelle ; nous avons vu que les systèmes figuratifs font porter leurs règles de contrainte sur une caractérisation typologique et jamais sur une détermination signifiante; nous avons vu, et devons le vérifier encore, que le niveau de détermination signifiante provient de la structure représentative qui est mise en abyme dans tout système figuratif). L'efficacité prochaine de cette peinture c'est donc de n'aborder jamais aucun objet que sous l'aspect de sa classe — en rejetant sans cesse celui de son espèce : la répudiation de la couleur est proprement aspectuelle, c'est celle d'un effet non intégrable dans l'économie (d'un système) de la substitution.

Dans l'histoire de la peinture occidentale (telle que l'Europe a formulé ses propres

(*) Voir note en fin de texte, page 41.

systèmes de représentation dans une définition des classes historiques : à partir d'événements ou d'objets *produits*, telle qu'elle est donc pensée depuis la Renaissance), la couleur fait d'abord l'objet d'une codification symbolique avec Byzance, puis au début du siècle l'objet d'une théorie avec Chevreul, entre les deux moments la codification se déplace de la couleur à la figure, puis on assiste, sans que les deux termes cessent d'être opposés, à une décodification de la figure (de la perspective) au profit de la couleur, dont le point culminant se situe, sans doute, au XVIII[e] siècle.

C'est un fait qui, sous la constitution d'un corps de définissables formels, n'a jamais pu produire (dans une pratique de la distinction perceptive), à la fois comme son effet obligé et comme l'objet secondaire de sa pratique, par le *contour* qui la caractérise, qu'un refoulement de la couleur.

Il faut donc voir que ceci définit à la Renaissance les limites hors desquelles (et très exactement « hors de », si la Renaissance peut se caractériser comme le moment de l'oblitération (1) catégorielle de toute pratique) la peinture peut être une pratique dans la modernité. Car en somme, nous le verrons chez Vinci, la couleur ne peut alors être pensée qu'en terme de prédicat 1) parce que la théorie de la couleur est subordonnée à la pensée perspective, 2) que la pensée perspective est celle de la causalité (toute image, par l'intermédiaire du rayon optique, est celle de sa cause), 3) qu'enfin par le fond explicite, la perspective, c'est-à-dire la causalité optique, n'est encore en son système que l'image de la cause dernière : partie dans une équation (œil-soleil-dieu) où tous les termes sont combinables deux à deux (où donc les rapports binaires épuisent toutes les relations puisqu'un troisième terme en est exclu comme le produit ou comme la condition ; ainsi l'induction de la cause matérielle chez Léonard est à la fois refermée et rendue possible par la déduction de la cause divine qui en circonscrit le champ). De ce troisième terme, qui est le fond du paysage copernicien, Léonard de Vinci fait la déclaration d'ouverture de tout son traité : l'image n'est jamais que le troisième état d'une équation analogique qui expose le trajet (jusqu'au tracé) d'une cause dont la « figure » est à la fois la marque et la perte la plus radicale. Ceci en comprenant que toute causalité est ici réversible : que l'œil « en rebond et en retour », c'est-à-dire selon une définition spéculaire, rassemble ces causes perdues au titre du sujet qu'il est : c'est-à-dire par délégation d'une cause (dieu) dont il est aussi l'image.

C'est donc à la subordination de la couleur à la figure (forme du refoulement) une nécessité absolue. On voit encore que l'infinité d'un code de la couleur (susceptible de rendre compte de la productivité picturale sans opérer de réduction systématique) n'est concevable que par une inversion intégrale de la théorie de Vinci où la couleur n'est jamais l'objet propre mais une partie dans le système de la définition : sa fonction y est purement distinctive, auxiliaire, de par l'implicitation de la structure représentative ; à la fois structure de surdétermination et structure complémentaire du système figuratif — ce dernier ne parvient jamais à l'évacuer : c'est la dépression en dehors de quoi la signification ne *se* produit pas : c'est donc la structure dans laquelle se produit l'*opération* comme système formel et matériel de l'affleurement (= du tableau) et à l'intérieur de quoi il y a une production du signifiant pour autant qu'il s'articule et se produit dans un système représentatif; analogiquement : pour autant que le plan dénoté n'est précisément pas donné avant la structure qui le détermine 1) de façon catégorielle 2) jamais sous le terme de son espèce : il n'y a jamais de spécificité du signifiant, ou : toute spécificité du donné ne ressortit jamais du signifiant dans une structure représentative — c'en est la loi la plus fondamentale —, parce que ce qui ferait l'objet d'une analyse en quelque sorte phonématique est précisément ce qui 1) dans la peinture 2) figurative ne s'articule pas sur une structure représentative ou n'en est pas le produit catégoriel. Il importe donc de voir que : 1) la peinture figurative est incapable d'articuler sa production comme celle du signifiant (puisque le signifiant est entièrement prédéterminé — et en fait sur-déterminé — par l'implicitation du système de lecture en tant qu'il exclut dans le produit la productivité spécifique: et cette exclusion est donc partie prenante dans l'objet de la représentation) 2) la peinture du Quattrocento et du Cinquecento élimine donc ce qui n'apparaît tout d'abord que comme surcharge du signifiant (la matière, la couleur, le geste). Tout ceci, pour déterminer un état pur de la représentation, détermine précisément toutes les transgressions aux principes

de la figuration, et en cela les infractions à la représentation comme n'engageant jamais qu'un autre statut du signifiant. Dans ce contexte la *fonction* signifiante est donc d'abord une propriété de la figure. Néanmoins la couleur — et c'est le niveau fondamental de résistance de la définition, dans la mesure où, n'étant jamais l'objet propre, n'accédant jamais au signifiant, elle n'est sans cesse que refoulée dans l'attribut — échappe à la définition et fait précisément retour sous l'espèce du sujet même, de la peinture. Il importe de voir que ce mouvement est aussi marqué chez Léonard de Vinci : la couleur est ce qui s'attribue aux choses mais les choses sont ce qui se distingue dans la couleur ; cette fonction doublement distinctive n'est dite de la couleur que parce qu'elle est d'abord le propre d'une vision dont tous les termes sont réversibles : la formule du monde est spéculaire. Le paradoxe productif dans l'histoire de la peinture c'est que par la déconsidération même de sa spécificité la couleur garde une autonomie absolue ; n'étant encore une fois jamais comprise dans la définition renaissante (parce qu'elle n'est jamais l'objet défini) que comme qualité distinctive, elle n'exprime en *effet* qu'en exprimant ce qu'elle n'est pas, ce qui n'est pas elle (puisqu'elle est prise dans un système de la définition essentielle) : dans l'équation figurative c'est une variable.

Par conséquent, de par sa subordination dans une peinture où nous avons vu le rôle joué par le terme « classique » (retour fondateur, effet rétroactif du prédicat, effet de délimitation total de cette peinture dont la formulation théorique suppose — chez Alberti et Vinci — que la définition n'enfreigne pas les lois qu'elle se pose : elle n'a pas de franges, son seul horizon est son envers), ce qui est classique c'est donc, traité sous le terme de sa classe (Ripa : « toute image est une définition », l'image bien faite est donc une définition bien faite) ce par quoi le tableau peint s'inscrit dans le tableau taxinomique et inversement : la figure, dit Ripa, ressortit entièrement à l'ordre des prédicables, analysable donc en des termes qui sont ceux de son emprunt catégoriel. De la même façon, Léonard de Vinci : « La perspective nous vient en aide là où le jugement est en défaut à propos des choses qui vont diminuant » (II, 309) (1 bis). Aussi en cette équation où le jugement met en exposant la perception comme la définition met l'image en exposant (où il est vérifiable que le jugement finit par porter sur la figure parce que la perception est, par lui, une définition) on peut saisir que l'interdit de principe de la peinture *classique* porte sur ce qui n'est pas élément de définition de la représentation, sur ce qui n'est pas terme constituant dans la structure représentative mais sur ce qui est traité comme élément distinctif : donc la couleur et non la figure, puisque la figure sur laquelle la théorie et l'histoire de l'art ont focalisé le problème du signifiant est toujours terme définissable dans le mouvement substitutif caractéristique de la perte du signifiant dans les systèmes représentatifs. Si la couleur de son côté *résiste,* c'est-à-dire n'est formalisable dans l'équation figurative que comme la variable *qui ne représente pas* et si la formalisation linguistique d'un système représentatif ne la prend que pour ce qu'elle est dans un système de la figure (un niveau distinctif qui n'a d'autonomie qu'en s'opposant ou en se superposant à la figure), c'est précisément parce qu'elle y est refoulée : présente en tant que telle, elle est donc le déchet dans toute opération de transformation qui se calque sur la structure figurative (pour rendre compte de ce à quoi *tient* la représentation, puisque toute représentation opère sur la consistance des éléments qu'elle déplace). Autrement dit, la couleur résiste à ce mouvement substitutif dans la mesure où elle est attribut de la figure : cette dernière a pour charge de la réduire à une fonction principalement distinctive (cette délimitation se produit à la Renaissance d'après la Poétique d'Aristote : ce qui est le *sujet* dans le drame [mais sujet *du* drame] c'est *le dessin* dans la peinture) ; la prédication de la couleur est donc la forme même de son refoulement. Et si Léonard de Vinci insiste sur la nécessité de trouver les couleurs véritables ou naturelles, c'est dans un souci de la vraie perception ou de l'image fidèle (l'image n'est jamais fidèle qu'à sa cause et non à son apparence : elle est donc référée à sa meilleure construction), autrement dit comme auxiliaire du jugement perceptif /« L'obscurité baigne de sa couleur toute chose, et plus un objet en est éloigné, plus il révèle sa couleur véritable ou naturelle » (II, 314). Ce qui veut dire encore qu'il n'y a de couleur véritable ou naturelle que comme propriété de la chose, que la « couleur de l'obscurité », dans la mesure où elle « baigne les choses », n'est pas un élément pertinent du jugement (de la perception) et n'est donc ni véritable ni natu-

relle parce qu'elle subvertit l'ordre du sujet et du prédicat — qui est la formule même de la convention « naturelle » et demeure, dans la référence à Aristote, la formule même du *sujet* —; ce qui est ici *impensable* c'est le fait que les choses seraient un attribut ou un accident de la couleur pure (dont Vinci ne parle jamais que comme du *brouillard*), c'est à-dire du changement, en bref, qu'elles soient produites dans la peinture. Là encore on peut dire de la couleur ce que l'on a pu dire ailleurs de la nature (en tant qu'un tableau ne la saisit jamais que comme terme d'opposition dans un système rhétorique sur lequel il se construit et où toutes ses articulations ne sont que référées à ce système fondamental : c'est-à-dire premier *et* produit par les couples d'oppositions qui s'y réfèrent implicitement) : le problème de la définition renaissante est absorbé par celui de la perspective qui correspond à un impératif de prédicabilité des figures : cf. encore « la perspective *nous vient en aide* là où le jugement est en défaut... » : lorsque de sujet un terme devient le prédicat d'un énoncé, il y a refoulement, ou : il y est présent en tant que refoulé. Ce qui dépasse le problème des couleurs naturelles ou conventionnelles (et en général toute la problématique de Lessing quant à la motivation d'un « signe » pictural) c'est-à-dire l'alibi réaliste donné par Vinci : le déplacement (de l'apparence au naturel) ne s'opère jamais qu'à l'intérieur d'une convention du moment que la couleur y est attribuée; ou, encore : le problème de la couleur véritable ou naturelle ne se pose et *n'est formulable* que dans sa fonction distinctive, c'est-à-dire dans un espace gouverné par le problème impératif de la définition, autrement dit dans une surface de la figuration perspective. Absolument efficace dans ce rôle distinctif qui l'expulse de façon caractéristique de la structure représentative, et conjointement du problème du signifiant tel qu'il est susceptible de s'y formuler, la couleur — au titre de son refoulement — (sans quoi encore une fois la représentation n'est pas possible) — explicite ceci : que tout l'impensé dont s'anime la définition renaissante (qui peut être dit son espace idéologique) n'est pas son complément mais son contraire : on ne peut ajouter historiquement à cette équation qu'en y retranchant. C'est aussi ce que l'on peut lire chez Vinci et ce que la couleur peut révéler à elle seule dans la mesure où elle n'est jamais que l'exposant d'un système où sa fonction la la plus efficace est toujours — et on a vu au terme de quelle réduction — une fonction expressive : il y a donc une autre raison à la prééminence de la figure dans la question du signifiant : c'est que *l'espace est ici entièrement pris par la fiction de ce qu'il représente:* à chaque fois qu'il y a une résistance de la couleur, il y a résistance, ainsi marquée, à la représentation (au sens que nous avons donné à ce terme : la structure totale où la figuration se rationalise; comme l'ensemble des séries où le signifiant de SI se détermine). On pourrait d'ailleurs voir qu'il en va de même du geste qui n'apparaît véritablement dans la *peinture* (telle que le « tableau » ne la comprend pas) que comme sa productivité et jamais comme représentation : dans l'espace classique il n'y a de tableau que parce qu'il n'y a pas de gestes ou, plus justement, les gestes figurés dans le tableau n'y sont que des articulations déviées de son système rhétorique; ils en sont littéralement des « figures » : « signa » = des statues, cf. la « Lecture de Poussin » par Philippe Sollers : le personnage de Poussin est une statue : « signum » dans la rhétorique du tableau où il se détermine / qu'il constitue. Ainsi chez Giotto ou dans le *Déluge Universel* d'Uccello : la règle serait celle-ci : *toute figuration du mouvement se résorbe en ce sur quoi il se construit a priori : une figure de construction.*

On peut donc dire que par la fonction fondamentalement prédicative et analogiquement distincte où elle est tenue (dans le fait qu'elle n'est jamais qu'*une* variable du système (2)), la couleur éclaire rétroactivement — et c'est, je crois, son *effet calculé* — ce qu'est une structure représentative. Dans la mesure où — et pour autant que — la peinture figurative est ce qui se laisse enfermer dans une définition du système de la figure, la couleur a cet effet calculé d'en être la limite ; ou encore : en y échappant de marquer quel type de réduction et/ou de substitution caractérise les systèmes représentatifs; de marquer par le *défaut* (celui-là même où elle tient le jugement perceptif chez Vinci) que les opérations commutatives (réservées aux rapports paradigmatiques chez Hjelmslev) ou substitutives sont seules susceptibles d'opérer sur la structure représentative où le problème du signifiant ne se pose que par l'implicitation d'une structure logique, grammaticale ou linguistique, qui fasse l'objet d'un déplacement inverse de son niveau sémantique

et de son niveau phonologique (c'est donc, littéralement que tout système [S1] est absorbé par la *fiction* de *ce* qu'il *représente*) ; dont nous rappelons la définition :

> **la représentation consiste à emprunter des signifiants / c'est l'économie de cet emprunt / (et, à travers eux, tout le corps du système implicite dont, rétroactivement, la représentation est l'*effet impliqué*) en donnant des figures qu'elle propose — qu'elle pré-tend — comme des signifiants analogiques.**

Car dans cette pré-tension du signe analogique (Lessing) il s'agit encore de brouiller la signification sous un sens entendu de la représentation : on sait aussi qu'au XVIIe, dans l'usage de cour, la représentation est un « simulacre funéraire »; c'est un an après — ou en tout cas en dehors du mort (3), ce qui permet d'assister à ses propres funérailles — le cercueil vide qui sert à l'absoute, devant quoi l'on prononce l'éloge funèbre, alors que le signifiant est ce dont les vers s'occupent activement. Représenter n'est donc pas rappeler ce qui a déjà *été là* mais produire, de ce qui n'a jamais été là tel quel, en chair, en os, en personne, une figure déviée (qui installe *ailleurs* son prototype/ hypostase) et pour, de préférence, qu'il ne soit pas là, c'est-à-dire partout, hormis là où on le désigne : « l'imaginaire ». L'illusion re-présentative tient dans la fausse répétition (l'illusion est aussi la chaîne de substitutions : figuré = représenté = Sé). L'acception théâtrale de la représentation *suppose* entièrement cette acception funèbre et son corrélat juridique.

C'est donc, pertinemment, selon les termes du code Napoléon (art. 739) : « La fiction de la loi (fiction propre à la loi mais *fiction* qui *fait loi*) dont *l'effet* (à quoi se mesure en effet la peinture, son efficacité prochaine) est de faire entrer le représentant dans la place, dans le degré et dans les droits du représenté », et l'on pourrait ajouter : « dans son titre », puisque le représentant ne prend le « titre » de l'héritier décédé (ou prédécédé) que pour prendre sa valeur (le *reprendre* dans sa valeur mais *lui* prendre sa valeur : son degré et son héritage) ; la fiction légale c'est donc aussi l'institution du présent dans le titre du passé (et cette reprise n'est pas une *prise*, de par le décès, ici promulgué, du représenté) : « passé » dont le représentant institue la fonction signifiante en prononçant, comme terme de substitution, le décès et sous la forme précisément d'une pré-décession (c'est-à-dire d'une antériorité qui s'abolit dans la mort, dans la mort comme l'hypostase même de ce qu'elle déplace : n'abolit le représenté qu'en l'instituant *en effet* dans son nom : par son décès. Le pré-*décesseur* est ce qui avant lui, *avant tout autre* que la loi fera passer pour le signifiant, pour lui laisser sa place, est sorti, *decessus*). Où l'on peut voir enfin et comprendre dans cet éclair (en dehors de quoi on ne le comprendra plus) / « fiction de la loi dont *l'effet* (car cet « effet » sera la cause d'un autre effet dans la « figuration » du représentant) est de faire *entrer* le représentant dans la place... du représenté » (ce qui implique, en bloc dans ce déplacement, la reprise de ses droits et de son degré) : comprendre, dans cette urgence d'attribuer un héritier, de *faire passer* un héritage, de faire passer des « titres » du mort au vif, que *le représenté n'est pas le référent mais le signifiant* / implicité /, que c'est bien son titre, sa place et son droit qui sont en jeu dans la représentation. Qui en sont l'enjeu.

A l'égard de la fonction qui lui est assignée par la théorie renaissante (4), il est possible de distinguer trois fonctions de la couleur ou trois cas d'usage.

Une partie d'échecs de Paris Bordone présente un cas de réduction radicale : la couleur y est un code purement redondant (donc superflu à la fois dans l'économie du système restreint et du système-crochet), sans autonomie, en bref un niveau non distinctif du signifiant; on peut donc en faire l'économie sans altérer le système S1. C'est par conséquent un cas particulièrement caractéristique d'emploi dans un système figuratif [dans une structure représentative — c'est aussi un cas heureux parce qu'il est entièrement commandé par notre modèle : c'est donc en même temps un cas-limite], néanmoins l'application du cas-limite n'est pas restrictif de tous les cas possibles puisque, dans la mesure même où elle se systématise, la structure représentative fait de tout cas un cas-limite, et ceci par la double implication de la perspective et de la définition aristotélicienne dans le système de la figure. Le propre de ce tableau, c'est que la fonction caractéri-

sante de la couleur, au niveau de contrainte typologique où peuvent se lire les fonctions des éléments, est déjà entièrement supprimée par l'importance métonymique de l'échiquier, la synecdoque du blanc et du noir, qui règle les séquences et les fonctions du tableau et qui, à ce titre, en occupe toute la surface (la définit aussi comme une surface purement tactique en la basculant sur l'échiquier). Ce qui veut dire que très curieusement le blanc et le noir ne sont pas des couleurs au sens léonardien.

[« Le blanc n'est pas une couleur, mais étant apte à les recevoir toutes (5), *les ombres d'un objet blanc*, vu en plein air, sont azurées ; et ceci est conforme à la quatrième proposition, qui dit que la surface de tout corps opaque participe de la couleur des objets avoisinants » (s'il faut le penser en lui-même comme blancheur, le blanc interpose l'opacité d'un corps à la pénétration de son essence ; il se définit par ses contours : à la fois « l'objet blanc » et « l'ombre de l'objet blanc » ; s'il n'a de propriété qu'accidentelle, sa définition sera donc toujours accidentelle). « L'objet blanc étant privé de la lumière solaire par l'interposition d'un corps quelconque entre le soleil et lui, sa partie exposée au soleil et à l'air continuera à participer de la couleur du soleil et de l'atmosphère, et son autre partie, restée dans l'ombre, participera de la couleur de l'air seul. Et si cet objet blanc ne reflète ni le vert des champs qui s'étendent jusqu'à l'horizon ni l'éclat de l'horizon qui lui fait face, de toute évidence il semblera d'une couleur aussi unie que l'atmosphère » - II, 246 - Dans le petit théâtre de la définition le blanc et le noir sont donc, par leur dérobement, *le matin* ; et ce ne sont pas des couleurs « naturelles » parce que ce sont de pures « fictions » de la nature — au même titre que le brouillard qui empêche le jugement est une fiction de la nature. Ainsi pour le noir : « la couleur qui ressemble *le moins* au noir sera celle qui, de loin, conserve sa teinte *la plus* naturelle. » - II, 247 - enfin, surtout : « La chose représentée en noir et blanc aura un relief plus accusé que tout autre ; voilà pourquoi je te fais souvenir, ô peintre, de *vêtir* tes figures de couleurs *aussi claires que possible* [donc : sans *toucher* le blanc] car si tu les fais d'une *teinte sombre* [*mais :* sans nommer le noir qui les fait disparaître] elles seront de peu de relief et peu visibles de loin... » - II, 214. Il s'agit bien dans le blanc et le noir de deux *limites* en regard de l'effet perspectif et de la propriété prédicable dont ils sont à la fois le moment culminant et la disparition puisqu'ils détruisent dans le système de la couleur la formule même de la « valeur » comme ce qui se définit en jouant par petites différences. Le blanc, comme le noir, est donc la même limite dont la couleur doit s'approcher sans l'atteindre : c'est le moment où la valeur chromatique n'est plus qu'une fonction.]

Ce ne sont donc pas des couleurs parce que ce ne sont pas des attributs; dans notre tableau ce sont des indices de fonctions : c'est, par référence à l'échiquier, *le résultat anticipé des opérations possibles dans le tableau.* Et, d'autre part, ce ne sont pas des couleurs puisque leur quadrillage double (fonctionnel et perspectif) vise la suppression de la couleur, mais à travers celle-ci, et de façon cette fois très léonardienne, la suppression de ce dont la couleur est l'attribut « naturel », c'est-à-dire les choses qui n'entreront pas dans le tableau *au titre* de fonctions. C'est pourquoi la collusion entre ce qui n'est pas, de sa nature, perspectif ou fonctionnel (c'est-à-dire objet probable d'une transformation) dessine ici la périphérie du tableau dans la figuration du paysage. Il est donc possible, à partir de ce tableau et des définitions précédentes, d'en résumer le produit dans le schéma suivant :

1. couleur (—)
2. (+) couleur
3. (—) couleur

1. Ce qui est mis en exposant de la couleur c'est la possibilité d'exclusion de la figure du système S1 — sans doute la destruction du /système/ total Sx —, ceci suppose pour que l'opération (ait un sens) ait une efficacité sémiotique = se tourne vers l'élucidation de ce qu'est le signifiant, l'abandon préalable ou la non-vérificabilité d'un système perspectif (ce qui est le cas, sans ambiguïté à partir de Cézanne, de l'Impressionnisme, des Fauves...). L'opération est alors négative ou tautologique : elle produit ce qui est supposé se vérifier du statut de l'objet : qu'il y a sur l'enjeu de la couleur une suppression des conditions de la représentation. (Ce qui n'est alors qu'une condition nécessaire

parce que c'est une condition suffisante uniquement dans le système renaissant. En dehors de cette opposition « conditionnelle » tranchée il est possible de dire que le XVIIIe peut se caractériser par un désinvestissement de la figure au profit de la couleur, ou plutôt par une transformation radicale de l'économie générale de tout le système : dans la mesure où le quantum investi dans la couleur déplace et tend sans cesse à annuler le quantum d'implicitation, *c'est-à-dire* le système de la figure. Le XVIIIe siècle, à la fois Goya et Watteau, définit, si l'on peut dire, un degré d'approximation sans cesse plus pertinent de cette formule.)

Les deux formules suivantes dénotent une complémentarité de la figure et de la couleur (elles se situent en même temps dans un espace textuel — formalisé à la Renaissance — qui n'a jamais été traité que comme se caractérisant en lui-même par la possibilité de faire entrer dans une même équation — au titre de leur complémentarité — le texte et l'image et où il est encore pertinent (puisque cela ne *doit* pas en modifier la forme) d'intégrer la couleur, énonçant ainsi tout un système de subordination : < le texte (la figure (la couleur)), ou : (le texte) (la figure (la couleur)) > [la couleur étant toujours liée à la figure et donc jamais susceptible de déterminer un texte, contrairement à ce qui se produit dans la formule 1)]; restant entendu (mais aussi supposé dans la logique dominante du modèle représentatif) que la couleur est ici ce dont on peut faire l'économie puisque le système figuratif n'est articulé que *vers* les termes de la structure représentative (et c'est finalement en ceux-ci que le commentaire le déporte chez Panofsky : chez Panofsky où tout est interprétation il s'agit de *lire les termes substituables* comme étant à la fois le système de l'image, l'appareil et l' « appeau » de sa représentation = c'est une *description* de la substitution qui ignore le système/la structure qu'elle [re]-produit. Et pour cette raison, dirait Hjelmslev, que la substitution qu'il faudrait formuler comme opération sémiotique y est sans cesse prise comme terme, c'est-à-dire comme résultat de l'opération ; et ceci procède justement de la production chez Panofsky d'une structure en mirage : toute description par substitution est celle d'une représentation dans la langue qui formule le soi-disant descriptum; c'est dans le descrivans que se constitue cette structure en mirage, c'est-à-dire — nous pesons nos mots — un effet de réfraction du descrivans où se produit l'illusion (repraesentamen) du descriptum ainsi produit *dans* le descrivans par la postulation d'une identité de structure ; alors que la parité de structure nous semble ne pouvoir s'atteindre — et ceci se dit aussi de la détermination d'une structure — que dans le déplacement des termes les plus évidemment « structuraux » en tant que ces termes ne sont jamais donnés en dehors de l'espace où leur lecture les produit : la structure n'est donc pas le point de convergence et de résistance d'une série de lectures qui la produiraient comme : *leur propre creux*, c'est bien plutôt ce qui ne cesse de se déplacer ; ce n'est pas l'alternative du variant et de l'invariant (en somme : du consistant, du quelque chose) dans la petite arithmétique de Merleau-Ponty, mais c'est la *variabilité*, et son diagramme, de tout objet qui se produit dans l'économie générale d'un système. C'est pour une raison inverse, en quoi le prétendu structuralisme de Panofsky en rencontre d'autres, c'est-à-dire tous les systèmes qui s'instituent, légalement, sur l'*utopie* de l'objet qu'ils produisent — cf. Lévi-Strauss : « l'histoire (structuraliste) *consiste* dans sa méthode » = elle n'a pour objet que ce que produit sa méthode) (6).

Il est encore à observer que cette époque de la représentation, supposant la mise en condition de la couleur, est ce à l'intérieur de quoi la méthode de Panofsky se situe et se justifie; on peut y voir un cas de collusion entre un champ d'étude et la structure des objets du champ : la méthode (résumée dans les 4 niveaux d'interprétation) (7) est caractérisée par la possibilité de commutation des objets intérieure au champ qu'ils définissent. Ce qui implique : 1) aucun objet n'est susceptible d'être produit à l'intérieur de ce même champ puisqu'il le définit; 2) ce qui est donc placé en abyme dans le champ de l'histoire c'est son sujet ; 3) il ne peut donc y avoir de signifiant autre que les figures; 4) toutes les figures du système général sont référées à des universaux symboliques; 5) les 4 niveaux interprétatifs de Panofsky sont la structure « renversée » de son histoire — c'est le seul type de formalisation historique, produit par défaut, qui soit possible dans son système — ; par quoi cette même méthode se situe à l'intérieur d'une structure représentative *qui la définit* parce qu'elle la prend pour une structure figurative : « speculum rerum » = un aimant du

génitif qui ne reprend que les états d'un texte clos mais jamais — dans sa conception historique linéaire — ne pose le problème du signifiant (sinon par l'analogie du sens, du signe, du langage) comme ce qui ne peut être formulé qu'à partir de la surdétermination dont il faut redire : elle est ce qui détermine le signifiant. Et l'insistance ainsi marquée sur le signifiant en tant que dans un système représentatif il n'est jamais donné mais marqué par un déplacement (c'est la *Verschiebung freudienne*) et par une oblitération tels qu'il doit être construit à partir des signifiés où il se représente.

Verschiebung, dont s'ouvre ici la parenthèse : déplacement, glissement latéral chez Freud; le déplacement latéral dans le système des volte-face sur la scène mallarméenne : déplacement qui nomme la Verschiebung : ce qui permet de lire, pour en construire le modèle, une structure de représentation, Sl en S x-détermination. En celle-ci une scénographie : d'où je vois la scène en sa perspective, le côté vide par où s'écrit le théâtre / écriture de la scène. Et dans leurs textes joints : Mallarmé/Freud.

Mallarmé : Crayonné au théâtre (8) /en tè skènè gegrammaton/ pour une scénographie/ :

« Une scripturale acrobatie ordonnant de suivre la moindre intention scripturale, existe, mais invisible, dans le *mouvement* pur et le silence *déplacé* par la voltige...

Toujours le théâtre altère à un point de vue spatial ou littéraire, les arts qu'il prend... pourrait-on ne reconnaître au Ballet le nom de Danse; lequel est, si l'on veut, *hiéroglyphe*. » (Pleïade, p. 311-312.)

Freud : La Science des rêves, dans le chapitre traduit comme « Prise en considération de la figurabilité » [Prise en compte qui n'explique précisément pas (dans la traduction), ce qu'est, par ce mouvement, la figurabilité, « Darstellbarkeit »; ne traduit pas le Rücksicht : rétro-spectif, rétrospection à effet rétroactif, déterminant, de ne considérer la figurabilité que sous l'aspect d'un effet où elle mesure sa dérivation (jamais première, jamais donnée) : *se* mesure dérivation.] Freud, quand faisant le compte du déplacement dans l'effet : « le déplacement est presque toujours de l'espèce suivante : une expression abstraite et décolorée...

> [en allemand : *farblose* = sans couleur, et qui n'en a jamais eu. C'est donc Sx qui est décoloré et Sl qui est coloré mais c'est aussi dans la relation de présupposition $\frac{Sl}{Sx}$ — que la couleur n'apparaît jamais que comme le sous-venir du décoloré, jamais la *couleur :* pour cette raison que l'Occident n'ayant pas de cosmogonies, ignore la fonction cosmique de la couleur = l'Occident perçoit la couleur mais n'a pas (contrairement à l'Inde, au Thibet, à la Chine, à l'Afrique, aux Indiens d'Amérique du Sud, etc.) de *pensées de couleur* ; pour cette raison encore qu'en vertu de son économie fermée, le système figuratif *n'introduit jamais les éléments qu'il n'est pas susceptible d'engendrer*. Platon, Aristote, Malebranche... engendrent la couleur pour la perception, c'est-à-dire dans l'économie générale d'une dépense « raisonnable » du sujet — qui est le garant du sujet / du monde / de la philosophie]

... une expression abstraite et décolorée des pensées du rêve fait place à une expression imagée et concrète ». Car « ce qui est imagé (das Bildliche) peut-être figuré dans le rêve, on peut l'introduire (8 bis) dans une scène (en allemand *dans une situation*, qui est donc, comme situation, déjà et pas autre chose que scénique) »... « Une fois que la pensée du rêve, inutilisable sous sa forme abstraite, a été transformée en langage pictural (in eine bildliche Sprache umgeformt : s'est transformée dans l'image que son langage *veut dire*), on trouve plus facilement entre cette expression nouvelle et le reste du matériel du rêve, les points de contact et les identités nécessaires au travail du rêve... on peut dire que la figuration dans le rêve, qui n'est certes pas faite pour être comprise, n'est pas plus difficile à traduire que les *anciens hiéroglyphes* pour leurs lecteurs »,

/Mallarmé/Freud appuyant dans la scène /du théâtre/ du rêve (figuration qui chez Freud recourt à l'*ancien* hiéroglyphe, emprunte au passé, révolu, le caractère qui le marque) appuyant le *caractère* sybillin de ce qui ne s'écrit, sybillin, que parce qu'il n'est, par

ces déplacements, que l'écriture du théâtre/ ... « Une dame de mes amies rêve : Elle est à l'Opéra. C'est une représentation de Wagner... Le chef d'orchestre court derrière la grille... »

Ecriture du théâtre, c'est-à-dire scénographie qui comprend dans tout son texte sa chorégraphie : le compte des déplacements qui en fait, théâtre, une écriture : *Vitruve :* « les parties de la disposition sont : l'ichnographie, l'orthographie, la scénographie. L'ichnographie enseigne l'usage pertinent de la règle et du compas (circinus) qui permet d'obtenir un tracé des formes comme sur le terrain. L'orthographie est l'image de la façade en élévation (erecta imago) et figure peinte dans les proportions de l'œuvre future, à construire (rationibus operis futuri) » : en conséquence dans ce tableau (picta figura) non l'effectuation d'autre chose que de l'image dressée (erecta) dans le projet des proportions. « Enfin scénographie (9) est l'esquisse (adumbratio) de la façade et des ailes dans leur diminution perspective selon le rapport de toutes les lignes au centre du compas (ad circini centrum). » Le dessin total est le système de ses trois graphies, ichno-ortho-scéno : le modèle réduit, l'érection de l'œuvre future dans son image, leur théâtre commun dans le jeu du compas = circinus

tracé au compas : « ad circinum »/du grec kirkinos : compas/kirkos : le faucon tournoyant, dit aussi Le tournoyant/Kirkè : Circé la Magicienne. Circellé : adj, qui est muni de petits cercles colorés : circellus dim. de circus/circiné : adj, adjectif enroulé sur lui-même en manière de crosse : circinus, cercle, circus : la scène de théâtre/le compas : *le cirque.*

Littéralement : écriture de la scène/mais « dégagé de tout appareil du scribe » Mallarmé /sur la scène, par un glissement latéral (Verschiebung), sur « l'autre scène » (Traumdeutung) celle des *hiéroglyphes*/ Mallarmé lu dans Freud (au moins...), se trouve aussi dans Freud ; mais qui en douterait ? *Quiconque.* ne le disant pas /en doute/ nous en ferait douter.

Verschiebung (en fin de parenthèse) dont on peut mesurer les effets sur le signifiant comme étant toujours le répons de sa propre mort, y marquant son *effet* sur *l'autre scène...*

Disons donc que : *dans un système figuratif /dans une structure représentative le signifiant est le déplacement (saisi comme l'indice du déplacement majeur) de ce qu'il faut construire pour que le système trouve sa spécificité par recours à ce qu'il avait expulsé et qui est la généralité, qui le clôt, du /système/.*

On voit donc que la réarticulation des systèmes figuratifs sur une structure représentative (ce qui les détermine pour ce qu'ils sont en ce comment ils sont lus) ayant à la fois comme corollaire (car c'est la sortie obligée) et comme condition (puisque c'en est l'ouverture) la constitution du signifiant à partir des conditions structurelles de son déplacement, suppose une histoire qui ne soit pas, à quelque titre que ce soit, une histoire de l'art (linéaire, discursive par la supposition d'une transformabilité des éléments) mais une histoire dont les matrices sont susceptibles de penser les systèmes représentatifs dans une surdétermination signifiante — où leur spécificité tient justement au déplacement du signifiant tel que nous l'avons caractérisé (autrement dit, plus justement dit : une histoire à partir de quoi l'on peut construire les matrices de systèmes mais qui n'est pas elle-même représentable).

Pour y revenir maintenant, les deux dernières formules qui permettent la mise en équation de la couleur — et qui sont spécifiques de la Renaissance — présentent donc une alternative :

Ce qui est cette fois mis en exposant du système de la figure c'est la couleur chargée d'une fonction positive et négative : c'est entre ces deux pôles que se situe fictivement son emploi : ce sont, ici marqués, deux modes d'attribution ou deux valeurs de lisibilité. Il faut noter que l'attribution d'une fonction zéro, et qui est une tendance du système de subordination de la couleur, revient à sa simple suppression matérielle : ce niveau, qui n'est jamais effectivement réalisé, reste un moment pertinent et nécessaire dans la lecture d'un système figuratif si — et pour autant que — on opère son articulation sur une struc-

ture représentative ; autrement dit, il faut noter que la formule (couleur 0) correspond à un moment de l'opération sémiotique sans être dans ces cas précis un indice de réduction, et c'est la justification sémiotique d'une peinture qui s'est constituée théoriquement sur un système de l'énoncé : ce moment — *où se reconnaît* la structure figurative — est prédéterminé par la structure représentative totale pour autant qu'elle est la structure d'un déplacement [son système, son « économie »] auquel la couleur, de façon très ambiguë, résiste.

Dans nos trois formules (1. couleur (—) ; 2. (+) couleur ; 3. (—) couleur.), en 1 la couleur peut saturer le système ; en 2 (Giorgione/ *Pontormo*) : elle peut saturer un autre système que celui de la figure : elle découpe donc des séquences qui ne sont pas substituables à celles de la figure ; le 3 présenterait les cas (théoriques) d'utilisation *purement* distinctive : par exemple certains points du programme de Vinci.

Le programme d'utilisation scientifique de la couleur chez Vinci pose quelques problèmes sur lesquels il faudrait revenir. La connaissance *expérimentale* (« Leonardo Vinci, disciple de l'expérience ») des propriétés de la couleur : — puisqu'elle est expérimentale cette connaissance n'est que celle des propriétés : couleurs, formes, distinguibilité... c'est-à-dire que le *sujet* dernier des propriétés dans la théorie léonardienne ne sera jamais l'objet puisque ce dernier n'est encore qu'une espèce de la propriété, *c'est-à-dire* du prédicable dans le système perspectif : le *sujet* à quoi se rapporte ces propriétés : à la fois ce dont il s'agit et leur auteur, est finalement le système général qui en permet la représentation, la construction perspective elle-même, et c'est à ce titre qu'est réservée une « fiction » de la nature. C'est que la construction perspective est dans sa généralité a priori une axiomatisation du monde qui n'est totale que parce qu'elle se construit *entre* l'effet et la cause sur un axe, un pivot spéculaire : « l'image que réfléchit le miroir participe de la couleur de ce miroir » — II, 247 — ; la connaissance expérimentale des propriétés de la couleur permet de doubler la perspective linéaire, de construire une perspective des couleurs ; en bref, une échelle des *effets* de volume propre à la gradation chromatique, servant ainsi la figuration de la troisième dimension : à la fois selon une connaissance expérimentale et un raisonnement purement analogique : l'échelle chromatique est une échelle de l'effet, l'effet est toujours lié à une plus ou moins grande distinguibilité, à sa production excessive dans le cadre d'une figuration (le jeu de la surface sur le volume) : elle est donc susceptible d'être rapportée *sur le principe* de sa mensuration, qui est aussi celui de sa régulation, à toute gradation d'effets = la distance est *donc* une décoloration (où l'on n'assiste jamais qu'à la production de ce « donc ») :

> *en effet*
>
> « la perspective est de telle nature qu'elle fait paraître en relief ce qui est plan et plan ce qui est en relief » — II, 308
>
> *car :*
>
> « en peinture trois sortes de perspectives sont usitées : la première se rapporte à la diminution du volume des corps opaques ; la seconde traite de la diminution et de l'effacement de leurs contours, la troisième, de leur diminution et décoloration à grande distance » — II, 311
>
> *ou encore :*
>
> « en peinture la perspective se divise en trois parties principales : la première traite de la diminution que subit la dimension des corps à diverses distances ; la seconde concerne l'atténuation de leurs couleurs ; la troisième, l'imprécision des formes et contours à *diverses distances* » — II, 312
>
> *donc :*
>
> « fais la perspective des couleurs de façon qu'elle ne soit pas en désaccord avec la dimension de l'objet, c'est-à-dire que les couleurs perdent partiellement leur nature dans la proportion où les corps, *à diverses distances*, perdent leur qualité naturelle » — II, 315.

rapportée donc, sur le principe de sa mensuration (l'échelle, le « raccourci » perspectif) à toute gradation d'effet supposant la même mensuration [par quoi la connaissance expérimentale, le « disciple de l'expérience », sont d'abord ceux de l'analogie] : la distance est une décoloration : « les couleurs perdant partiellement leur nature *dans la proportion où* les corps (...) perdent leurs qualités naturelles » : qualités qui résident dans la propor-

tion même de cette analogie, « nature de » qui n'est encore que la gradation même, c'est-à-dire la régulation de l'effet. En regard de toutes propriétés des corps, c'est-à-dire : en regard des corps eux-mêmes, la distance est une perte de la qualité en général, c'est la perte même de l'objet. Le bout éloigné de l'échelle, le moment de la diminution, de la décoloration (quand la passion même de la ligne ne voit plus « à cette grande distance » que la déraison de sa passion dans la buée maligne dont la nature « souffle », au fond du tableau, la résistance du sujet qui s'y construit), c'est le point d'où se produit la nature dans sa fiction, le brouillard qui menace la forme, « efface les contours », toute la pesée à venir, entièrement, de la peinture : *toute* la couleur dont les peintres chinois, avant de peindre, emplissaient leur bouche et dont ils crachaient — dans ce même brouillard où Vinci voit disparaître la ligne, le contour, le volume, la couleur, les choses, le monde lui-même et, enfin, sa passion analogique — le crachat qui emporte les mauvais démons de la bouche : la voix, l'énonciation, le souffle, la tempête de la raison : ici, sur le papier.

Alors que chez Vitruve l'effet de profondeur n'est déterminé que par un système de lignes se correspondant selon un principe optique, la couleur n'ayant aucune part au fait que « ce qui est plan semble avancer ou reculer », que la couleur est tout autre chose, la parure, l'ocre qui vaut plus que l'argent, qui est l'argent de la teinture, ce dont dans cette première grande industrie vestimentaire [« je te fais souvenir, ô peintre, de vêtir tes figures de couleurs » — Vinci], la couleur obligée du vêtement, sa pâleur (ochros) ; dans son geste : mettre, retirer un vêtement, se vêtir ou se dépouiller de sa couleur : ochra : la terre jaune, la terre rouge [« Mais la meilleure ocre venait de l'Afrique où on ne la trouve plus, parce que, pendant qu'il y avait une grande quantité d'hommes qui travaillaient aux mines d'argent qui sont à Athènes, si, en creusant des puits bien avant dans la terre pour chercher le minéral, on venait à découvrir, en faisant ces fouilles, des mines d'ocre, on les suivait et on les fouillait de suite, de même que si c'eût été de l'argent » — Vitruve : livre VII, ch. 10]. La couleur est chez Vinci, non plus la ressource de la terre, mais la propriété des choses (10) ; au service de leur vision elle est à ce titre subordonnée à un impératif de distinction proportionnel des figures ; c'est aussi le changement de couleur des choses selon l'éloignement qui reprend la spéculation perspective. La couleur a donc un rôle essentiel dans cette fonction distinctive où elle est tenue : « à une *certaine* distance (ce certain est donc ce qui est mesurable à son effet) ce qui est sombre devient bleu » : la connaissance scientifique des propriétés « naturelles » de la couleur [qui, encore une fois, est pour Vinci une connaissance de la couleur elle-même] est donc entièrement résorbée dans la constitution d'un code auxiliaire à celui de la figure, rapportées l'une et l'autre selon la *même* analogie (l'échelle, le degré) à la science, qu'elles permettent, de la représentation. En ce point il est évident que le programme d'utilisation scientifique de la couleur n'est pas propre à supprimer l'utilisation de résidus symboliques (puisque, historiquement, la perspective s'est introduite dans un espace symbolique, c'est-à-dire entièrement codifié sur le plan, en le faussant ; c'est par exemple l'introduction de la perspective dans la *Madone de Santa Trinita* de Cimabue : la codification symbolique de la couleur — son attribution comme propriété du symbolisé — joue sur l' « articulation *forcée* » de deux espaces), puisque dans l'un et l'autre cas il s'agit de la même fonction prédicative qui résorbe presque totalement sa fonction distinctive, parce qu'*elle la situe également dans un système de la figure.*

Le problème de la couleur se pose donc historiquement (sous l'aspect que nous connaissons : depuis le renversement cubiste/impressionniste) à partir de la Renaissance.

D'autre part il est possible, dans nos trois formules, que /1/ se transforme en /2/ et /2/ en /3/, puisque 3 peut devenir 2 ; mais il n'est pas dans la logique du système que /1/ devienne /3/. De plus, comme il s'agit dans cette transformation d'une réduction des constituants du code, une transformation est possible si sa transformation inverse l'est également. A moins de valoriser le coloriage, il reste entendu que /3/ peut être uniquement un *équivalent* de /1/ dans l'économie générale du système, si la couleur anime certains éléments du tableau et constitue en ceux-ci un code autonome : dans ce cas nous obtenons deux systèmes différents, c'est-à-dire deux textes qui ne s'absorbent pas.

La suppression de la couleur se situe, nous l'avons vu, dans l'économie de l'emprunt du signifiant. Dans la mesure où la couleur ne peut pas être lue dans le système représentatif, c'est justement qu'elle est solidaire non du système de décrochement mais du principe de remplacement. (Elle fait à la fois partie de la résistance à la représentation [au sens où ces systèmes vivent sur la mort d'un autre signifiant, en sont l'exploitation : se lisent, au sens désormais napoléonien, sur le problème de la succession, précèdent et rendent possible l'ouverture du testament, le bris de ses scellés] et partie aussi dans la constitution du pseudo-signifiant dans les systèmes représentatifs, dans la structure de représentation.) Il faut donc la subordonner à la figure car si elle « égare » le signifiant : dans certaines conditions : elle peut l'être en cessant d'être l'objet d'une prédication. C'est donc la définition de cette normalité (comme construction d'une *machine* de la représentation, dans quoi le signifiant n'est jamais que ce qui glisse, qui est l'objet du déplacement majeur), de cette normalité qui est posée en grande partie *rétrospectivement :* à la fin de la Renaissance pour retomber sur *toute* la Renaissance et comme apologie de la « science perspective » à laquelle toute science est subordonnée à la fois dans la pratique et dans la théorie ; c'est-à-dire, en un renversement spéculaire, que le niveau de la pratique (la peinture) est le niveau d'une théorie parce que la perspective (à laquelle toute science est subordonnée) est une science qui n'a pour objet que ce qu'elle permet : la représentation à travers la figuration perspective. C'est une science qui ne permet pas la connaissance parce qu'elle *suppose* toujours une connaissance préalable et toute science ainsi « prélevée » en devient donc, toujours, expérimentale ;

> « Ceux qui sont férus de pratique sans posséder la science, sont comme le pilote qui s'embarquerait sans timon ni boussole, et ne saurait jamais avec certitude où il va. La pratique doit toujours être basée sur une solide connaissance de la théorie, à qui la perspective sert de *guide* et de *porte* ; et *sans elle rien ne peut être bien fait, en aucun genre de peinture* » (II, 235) /ceci étant écrit par « Leonardo Vinci, disciple de l'expérience »/

elle est son propre objet : elle n'a pas d'application, ou encore : tous ses objets permettent, *par la fiction de ce qu'ils représentent,* de connaître les conditions structurelles de son principe : ce n'est pas une science des choses, les choses ne sont jamais que le terme de lecture des conditions (de déplacement en vertu de quoi se constitue le principe) de cette science : dont on voit bien que l'intérêt n'est pas une spéculation sur l'espace (et l'équation totale de Vinci nous le dirait, une autre fois). Cette définition d'une normalité à partir de la machine de représentation est donc capitale dans la mesure où la couleur a cette propriété (= postulat non axiomatisable dans le système) de ne pas représenter : c'est-à-dire de ne pas se prêter à la *même déduction qui définit le statut de la figure :*

> [« On se plaît à la vue des images parce qu'on apprend en les regardant et *on déduit ce que représente chaque chose,* par exemple que cette figure c'est Un Tel » — Aristote, Poetique .4].

On sait par ailleurs que c'est en enfreignant cette normalité que Pontormo s'est vu attribuer une réputation de folie : cette déraison est dans l'économie restreinte de la structure de représentation, l'introduction de son envers, de son dehors, en *l'espèce,* justement, de la couleur qui y figure pour n'y pas représenter. Mais Uccello/Pontormo, tous deux stigmatisés par Vasari dans deux excès qui leur sont propres, exclus d'un espace idéologique qui ne pense que sa norme :

> « Bien que [...] l'étude [de la perspective] soit belle et féconde en recherches, à s'y adonner sans mesure on ne fait que consumer temps après temps, forcer sa nature et charger son esprit de préoccupations [...] qui le rendent stérile et tortueux [...]. Et cela rend souvent bizarre, mélancolique et pauvre. Tel est le cas de Paolo Uccello » — Vasari : Vie d'Uccello —

(cadenas de cette perspective se substituant indéfiniment à la production même du geste / de la couleur / du corps / au sexe lui-même / à la couleur / *au sperme :*

> « Paolo passait souvent la nuit entière dans son cabinet pour résoudre des problèmes de perspective. Et à sa femme, quand elle l'appelait pour venir dormir, il répondait : « Quelle douce chose que cette perspective » — Vasari, ibidem —

Mais Artaud :

> « *Uccelio le poil* » : La ligne idéale des poils intraduisiblement fine et deux fois répétée [...]. A part ces lignes que tu pousses de la tête comme une frondaison de messages, il ne reste de toi que le silence et le secret de ta robe fermée. Deux ou trois signes dans l'air, quel est l'homme qui prétend vivre plus que ces trois signes, et auquel, le long des heures qui le couvrent, songerait-on à demander plus que le silence qui les précède ou qui les suit. [...] Ils forment les mots d'une syllabe noire dans les pacages de mon cerveau. Toi, Uccello, tu apprends à n'être qu'une ligne et l'étage élevé d'un secret ».

Ajoutons : la perspective et la couleur, en elles-mêmes, dans leur passion. COMME tout excès dans le système ((S1) S x-détermination), puisqu'il n'est fait que pour les résorber et puisque sa force de coercition tient à la fragilité (tient d'elle) d'une seule définition (et c'est la pointe qui supporte cette construction idéologique), définition prise dans la poétique d'Aristote : « ce qui est le sujet dans le drame, c'est le dessin dans la peinture » ; définition qu'il faut aussi entendre dans toutes ses rétorsions : le drame dans la peinture, c'est le sujet du dessin / c'est le dessin comme le sujet / c'est le sujet / c'est le drame / c'est le dessin.

Et reprenons :

La perspective retraçant le chemin (le trajet du rayon optique) qui va de l'image à sa cause (alla sua cosa = à son objet), n'étant fondée que par l'existence et la démonstrabilité d'une cause première : la perspective est l'espace organisé dans l'absence du dieu qui la motive / la cause d'une absence de dieu qui la permet sous son effet majeur. Et ce texte, peut-être, irrévérencieux :

> « Inscris quelque part le nom de Dieu et mets en regard son image, tu verras ce qui sera l'objet d'une plus grande révérence. Alors que la peinture embrasse toutes les formes de la nature, vous [les poètes] n'avez que des mots, point universels comme les formes. Vous avez les *effets* des manifestations, *nous avons les manifestations des effets.* » — II, 190.

selon, donc, cette perspective qu'il faut encore une fois régler tout entière :

> « Il est trois sortes de perspectives : la première relative aux causes de la diminution, ou, comme on l'appelle, à la perspective diminutive des objets à mesure qu'ils s'éloignent de l'œil. La seconde est la manière dont les couleurs se modifient en s'éloignant de l'œil. La troisième et dernière consiste à définir comment les objets doivent être faits avec d'autant moins de minutie qu'ils sont plus éloignés. Et leurs noms sont :
> Perspective linéaire.
> Perspective de la couleur.
> Perspective de la diminution. » — II, 200.

et la nature : le lieu fictif où la représentation s'achève, s'improbabilise, dans la brume, dans la fumée, dans la perte séminale du système, dans l'extravagance d'une dépense qu'il ne commande pas :

> « Une fumée dense est blanche au-dessous de l'horizon et sombre au-dessus : et encore qu'elle ait, *en soi une couleur égale, cette égalité apparaît différente, à cause de la différence du champ où elle se trouve.* » — II, 247.

La couleur *est* la brume dans la perte du système qui la cadenasse, qui, dans tout corps, *cisaille* l'appendice susceptible de produire par son trouble quelque dangereux supplément. Jouant sur la ligne d'horizon, tantôt au-dessous, tantôt au-dessus, elle est la DIFFERENCE DU CHAMP OU ELLE SE TROUVE. Le champ où elle se trouve c'est celui de la définition, du drame aristotélicien / le champ de l'analogie/. C'est l'Occident de cette Renaissance. C'est l'Occident lui-même où la couleur, n'étant vue que dans son couchant... A l'horizon et dans le continent où le soleil s'abîme dans le rayon qui bascule sur la dernière frange de la terre ; en elle-même, dans son essence, la couleur, *en dernière instance :* la différence du champ où elle SE trouve. — *Jean-Louis SCHEFER.*

Notes

* La lecture de ce texte ne se soutient que d'un rappel d'une première partie publiée dans *Tel Quel* 41. Prononcées en deux séances du Groupe d'études théoriques *Tel Quel* en 1969.

La formule Sl/Sx élaborée dans la première partie assigne la construction d'un schéma à la distinction, qui fait ici système, sur quoi la figuration — comme n'exposant pas d'unités résolutives quant à l'économie de sa signification et de sa production — s'enlève du système de représentation. Notamment inféré de l'espace d'où se lisent les surdéterminations de signes, que nous soutenons de voir se caractériser — dans un espace où la figuration ne spécifie pas théoriquement une espèce de *l'unité*, mais bien plutôt de l'économie, signifiante — comme marque non-décisoire, non résolutive.

C'est donc le système des espaces (Sx) induits dans la détermination, ou comme spécification figurative (Sl), que ce schéma devrait *modeler*. J.-L.S.



Dans *Tel Quel*, n° 41, pp 56/57 (*Note sur les systèmes représentatifs*) :

« ... Tout système (noté : Sl, donc la surface (comme tableau) ou ce que l'on nommera le système ou la structure *figurative*) est relatif à un / système / (noté entre deux barres ou deux crochets) qui le *détermine* et dont le premier reçoit sa clôture...

(...) On peut donc dessiner ainsi le modèle :

——————————— Sl

/............................../ Sx

on le notera également : / Sl (S-x détermination) /, en proposant les règles suivantes :

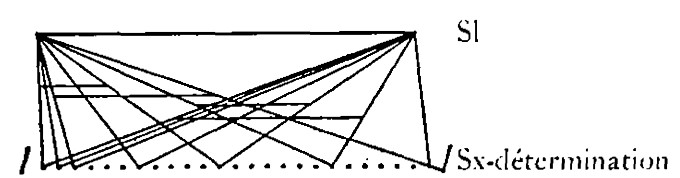
— l'extension de Sl est donc sa x-détermination en /S/.

— la x-détermination de Sl peut être égale ou supérieure à l'extension de Sl, jamais inférieure.

— le -x du /S/ indique la puissance *en elle-même* indéterminée, mais déterminée en tant que champ par les objets qui s'y représentent.

On peut donc abaisser des deux extrémités de Sl deux lignes en tous les points de Sx, en notant que la distance Sl-Sx ne « représente » pas une distance réelle mais situe les niveaux de lecture (que nous appellerons « lexies » du système Sl) ;

— le rapport $\frac{Sl}{Sx}$ est donc le rapport de présupposition qui définit la représentation.



(...) la représentation sera donc définie comme la structure totale dans laquelle la figuration se détermine. Le rapport de Sl à Sx est *analogiquement* celui *d'un élément transfini* à un ensemble fini — et c'est pourquoi la spécificité de Sl ne peut s'entendre que comme spécificité trans-structurelle.

— le signifiant n'est saisissable qu'à partir de la structure spécifique de représentation, c'est-à-dire à partir de la surdétermination signifiante (...) » (N.D.L.R.).

(1) Opération complexe qui est à la fois conduite sur une reconduction d'Aristote par l'averroïsme, une réécriture de Platon, etc., *stricto sensu* il n'y a pas de pratiques mais des techniques indexées sur plusieurs systèmes majeurs.

(1 bis) Les citations de Léonard de Vinci sont extraites des *Carnets* (éd. Gallimard, T. II).

(2) Tantôt *une*, tantôt *variable* : elle est aussi formulée par l'académie en termes de « valeur ».

(3) Le mort comme signifiant fait bien ici l'objet d'une forclusion. Délai, *Verschiebung, Verwerfung*, référence de la mort à un temps inassignable permettant au vivant de faire le mort, *simulacro adsistere*, d'être le réel de son symbolique dans l'assistance funèbre. Ce temps mort, intercalé dans le réel et « dévoué » à la récupération de son signifiant, en ce qu'il a toujours changé de place, s'appelle représentation. C'est aussi un moment dans toute économie symbolique. Que ce moment ait constitué le tout de l'économie symbolique, c'est précisément l'objet de notre question.

(4) Nous verrons plus en détail qu'elle n'est secondaire que parce que la perspective commande une conception de la perception comme construction pure : « La perspective est une démonstration rationnelle par quoi l'expérience confirme que toute chose transmet à l'œil son image en ligne conique » (II, 306) / « L'air est plein d'une infinité d'images des choses, distribuées à travers lui, toutes en toutes, toutes en une et toutes en chacune » (II, 301), mais ceci entame déjà la paraphrase de Lucrèce :

Vinci : « ... Lorsque (dans un miroir) une image atteint l'autre, elle rebondit en arrière jusqu'à son principe, puis rapetissant, ressaute vers l'objet, s'en retourne — et ainsi de suite à l'infini. »

Lucrèce : « ... Et si le côté droit de notre corps apparaît à gauche dans le miroir, c'est que l'image après avoir frappé la surface plane ne nous revient pas telle quelle : mais en rebondissant elle se retourne, comme un masque de plâtre appliqué tout humide encore contre un pilier ou une poutre : s'il pouvait garder sa forme primitive et qu'il rebondît en arrière après le choc, il arriverait que l'œil droit deviendrait le gauche et l'œil gauche passerait à droite. »

(5) Un peu comme si le blanc était à la fois le fond et le « contrat social » de toutes les couleurs qui perdent chacune leur autonomie pour acquérir *dans ce qu'elles ont perdu* une majoration de leur effet. L'opposition blanc/noir a colonisé l'Occident depuis un espace défini chez Aristote par la différence arithmétique, induisant l'espace de la philosophie sur une différenciation du champ noématique...

Engels, *Dialectique de la Nature :* « La lumière et l'obscurité constituent certainement l'opposition la plus criante, la plus catégorique dans la nature. Du quatrième évangile jusqu'aux lumières du XVIII[e] siècle, elle a toujours servi de phraséologie rhétorique à la religion et à la philosophie... » / « ... Clerk Maxwell (« Théory of Heat », p. 14)... : « Il y a donc des rayons lumineux *obscurs*, et la fameuse opposition de la lumière et de l'obscurité disparaît de la science de la nature en tant qu'opposition absolue. Remarquons en passant que l'obscurité la plus profonde comme la lumière la plus vive, la plus éblouissante produisent sur nos yeux le même effet *d'aveuglement*, et sous ce rapport elles sont également identiques *pour nous.* » (*Dialectique de la nature*, p. 234/235.)

(6) L'objet propre de cette histoire, c'est elle-même en tant qu'elle est susceptible de représenter, dans son classement, un *donné :* que Lévi-Strauss refuse théoriquement, mais l'idéologie sécrétée par l'appareil représentatif se soutient de ne *produire* — dans ses schémas empiriques — que du *donné.*

(7) Cf. *Essais d'iconologie* (préface).

(8) Skènè dans son ambiguïté vitruvienne ; la scène et le théâtre ; et dans son étymologie : skènè : cabane de planches, chariot bâché, tente où jouaient les acteurs, avant d'être la « scène », distincte du « théâtre ». Le skènorraphos coud ensemble les lais de toile qui couvrent le théâtre, le chapiteau du cirque.

(8 bis) Cette introduction (einverschieben) se produit déjà *dans* la Verschiebung comme insertion, intercalation ; comme sa glose intérieure.

(9) *Item* scénographie : « enfin », selon les attendus du procès-verbal, du *relevé* comptable ; donc, « en troisième lieu » item skenographia : la scénographie c'est, item — tout de même que — « de la même nature » énoncée dans les deux attendus précédents : *donc l'harmonie.* Item : selon le principe même, dans la nature assignée par le jeu du compas.

(10) A moins que sur les plumes des oiseaux, selon la nature du vol : « Chez beaucoup d'oiseaux /.../ les couleurs les plus éclatantes apparaissent pendant leurs mouvements, comme dans les plumes du paon, ou le col des canards » ; la couleur est toujours liée à la propriété la plus caractéristique de toute chose, elle suit la pente de la plus grande analogie.

Notes pour une théorie de la représentation (suite)

par Jean-Pierre Oudart

Si on s'en tient à la définition de l'effet de réel comme l'effet de production de n'importe quel système figuratif inscrivant ses figurants dans un dispositif scénique, en référence ou non à une scène théâtrale, on peut d'emblée noter que :

a) le dispositif scénique de la peinture médiévale ne s'est pas toujours référé au théâtre, et la référence théâtrale de ce dispositif est en fait surdéterminée par l'inscription originelle des figurants dans un modèle-réduit de chapelle qui marquait un rapport du figurant au spectateur qui redoublait celui du fidèle, dans l'église, à la divinité, et qui inscrivait donc, dans le cadre de la figuration, le rapport idéologique du produit figuratif à son producteur et à son spectateur, autrement dit la valeur idéologique du produit figuratif, inscrit comme un symbole, une offrande religieuse ;

b) un des signifiants majeurs de l'effet de réel, l'œil, s'est inscrit dans la figuration iconique bien avant qu'aucun jugement d'existence ait été porté sur les figurants. En tant que signifiant, il est en fait surdéterminé par sa valeur magico-religieuse traditionnelle dans les civilisations méditerranéennes (cf. en Egypte). L'attribution exclusive de l'œil aux figures sacrées, ou inversement la sacralisation des figurants par l'attribution de cet œil, caractéristique de la peinture byzantine, représente en fait un phénomène de monopolisation, par une église monothéiste, d'un symbole, d'un gage de protection de la divinité.

Il est important d'en tenir compte dans la mesure où, comme nous allons le montrer, la représentation bourgeoise est *le produit d'un double refoulement :*

a) de la détermination religieuse du système de la figuration médiévale, et de ses signifiants, le dispositif scénique et le regard ;

b) de la double détermination théologique et sociale des figurants de la peinture médiévale.

A mesure en effet que la figuration médiévale s'est éloignée des canons byzantins, les référents de ses figurants ont de plus en plus consisté en objets, lieux, personnages réels contemporains du peintre, c'est-à-dire en référents proprement « réalistes ». Ce support nouveau de la figuration religieuse constitue en fait la trace de l'inscription, dans une iconographie religieuse qui en constitue le prétexte, *d'une image spéculaire, conçue sur un mode théologique, de la société médiévale, de son organisation hiérarchique et de ses institutions politiques.* La société médiévale s'est spécularisée dans le cadre d'une figuration religieuse dans laquelle le Christ constitue le référent idéologique du Roi, les Bergers de l'Annonciation les référents idéologiques de la population rurale, etc., tandis que les *types* royaux ou paysans, c'est-à-dire les attributs vestimentaires, ornementaux, voire les caractéristiques physiques de ces personnages réels, contemporains du peintre, constituent la matière de cette figuration religieuse, en même temps que cette inscription des figures religieuses sous la forme de ces *personnages-types* constitue un véritable discours sociologique. La structure de la société médiévale a été constituée en objet spéculaire par l'inscription, dans et par une iconographie religieuse (qui s'en est d'ailleurs trouvée transformée), des rapports hiérarchiques de ses groupes, au moment où le pouvoir royal a assuré son hégémonie et où la Bourgeoisie a commencé son grand essor urbain. Cet objet, conçu comme le discours idéologique du pouvoir royal (comme la cathédrale : voir à ce propos l'ouvrage de Le Goff « Civilisation de l'Occident médiéval »), a été en fait *produit et négocié* par une Bourgeoisie qui inscrivait déjà dans ce discours ses valeurs, sous la forme de cette figuration réaliste qui n'aura jamais son équivalent dans le cadre culturel de l'aristocratie. La transition se fera sans coupures ensuite, entre cette figuration religieuse surdéterminée par un discours politique, et la figuration bourgeoise

profane, dans les écoles du Nord, c'est-à-dire dans les pays où la Bourgeoisie conquerra le plus tôt un rôle politique prépondérant. Cette transition entre une figuration religieuse où s'inscrit une représentation de la structure hiérarchique de la société médiévale et la figuration proprement bourgeoise qui s'y est ensuite substituée permet de comprendre comment s'est produit l'avènement d'une figuration « réaliste », c'est-à-dire l'inscription de figurants se référant exclusivement à des personnages ou à des objets réels contemporains du peintre, et inscrits dans le cadre du tableau comme étant là, multipliant les signes de leur présence, regardant le spectateur.

Ce statut nouveau accordé aux figurants ne doit pas se penser en termes existentiels, ou plutôt, ce jugement d'existence désormais produit sur eux (quelles que soient d'ailleurs les qualités analogiques de la figuration) constitue *l'effet leurrant* d'une transformation du discours iconique telle que :

a) alors que dans la figuration médiévale issue de la tradition byzantine aucun jugement d'existence n'était porté sur les figurants eux-mêmes auxquels avait été attribué originellement un œil purement symbolique, il est désormais porté sur ces figurants eux-mêmes, qui n'incarnent plus des figures théologiques, mais des personnages contemporains du peintre, et qui, la plupart du temps, ont posé de face (le problème est de savoir quelles ont été les *déterminations de cette institution de la pose de face*).

b) Cette inscription d'un jugement d'existence, corrélatif de l'attribution d'un statut entièrement nouveau de la figuration occidentale, a été déterminée à la fois par la persistance du dispositif scénique de la figuration médiévale (dont la référence, encore une fois, n'a pas d'abord été théâtrale) qui s'est trouvé en fait *refoulé* dans le cadre de la toile, et par l'abolition de la double inscription du discours iconique religieux du Moyen Age, dont les signifiants consistaient essentiellement en une série de figures théologiques héritées d'une tradition écrite, et en une série de types sociaux telle que cette peinture constituait un véritable modèle réduit de la structure sociale médiévale dont la constitution hiérarchique était ainsi idéologiquement affirmée par le pouvoir royal.

Seule l'inscription puis l'oblitération de cette double chaîne signifiante théologique/sociologique rend pensable la transformation du discours iconique dans le sens de l'avènement d'une idéologie réaliste de la peinture, c'est-à-dire de l'avènement d'une peinture dont les référents consistent uniquement en des valeurs sociales bourgeoises (objets et sujets). Mais elles ne permettent pas, à elles seules, de rendre compte de l'*insistance de l'effet de réel dans le système de la figuration bourgeoise,* et la transformation du statut du figurant, ou plutôt, du statut de l'ensemble du dispositif figuratif, de son institution comme réel, c'est-à-dire comme existant au regard d'un sujet imaginaire dont nous avons vu que, dans « Les Ménines », il était figuré comme le Roi. Si l'effet de cette mise en scène a été que le spectateur s'est fantasmé lui-même dans le rôle du spectateur de la scène, c'est-à-dire dans le rôle du Roi, c'est en fait dû à ce qu'il se soit inscrit à la place occupée par le peintre lui-même, *dans sa pratique réelle.* Nous avions posé qu'avait été ainsi refoulée la figure du producteur de la figuration, et que ce refoulement s'inscrivait sur le mode du recouvrement d'une métonymie par une métaphore, précisément par l'inscription de la figure imaginaire du Roi dans l'axe spatial de l'effet de réel, c'est-à-dire de l'effet de production du dispositif scénique de la figuration, comme existant au regard de quelqu'un (le reflet-l'œil-l'œil du Roi), et qu'ainsi avait été institué, de par la mise en place de cette fantasmagorie le refoulement de tout discours sur la production figurative, ou plus précisément, sur les rapports entre le produit figuratif et les figures religieuses dont il opérait l'incarnation et sur le rapport entre le producteur et ces figures théologiques elles-mêmes.

Une des scènes les plus communes, dont la récurrence indique l'insistance du discours qui s'y tient, dans lesquelles s'est inscrite la figure du peintre médiéval, est celle qui représente, selon des dispositions invariables, l'artiste sous les traits de Saint-Luc peignant la Vierge. Cette scène inscrit dans son cadre un certain nombre de constantes de la figuration médiévale. On y retrouve à la fois des effets propres à cette figuration et des thèmes en référence directe au contexte social et religieux dans lequel étaient impliquées la production et la circulation de ces produits figuratifs qui constituent en fait les signifiants d'un discours sur l'inscription picturale elle-même, sur le tableau en tant que produit scriptural et sur son statut en tant que tel. Soit :

1) un rapport entre la figure du saint et la figure du peintre produit sur le mode de l'incarnation ;

2) une figure du peintre surdéterminée iconiquement par celle du scripteur qui inscrit ainsi sa pratique comme l'équivalent de celle du copiste des textes sacrés ;

3) un rapport, inscrit dans le cadre de la figuration, d'adoration du peintre à la figure sacrée, en référence directe à la pratique religieuse réelle, tel que le produit de son travail s'inscrit lui-même comme l'équivalent d'une offrande, ce produit étant inscrit dans la représentation littéralement comme une métonymie (une miniature) de la figure sacrée ;

4) un rapport métonymique du tableau figuré dans le cadre de la figuration, sous la forme d'une miniature (ou d'un modèle réduit à la fois de la figure et de la représentation), cette figuration elle-même (le tableau dans le tableau).

Plus tard, au moment précisément des débuts du portrait profane, la figure du donateur s'inscrira dans la représentation à la place de celle occupée ainsi parfois par le peintre qui, se représentant dans l'exercice de sa pratique, inscrivait le produit de sa

pratique comme un symbole (une offrande), métonymie à la fois de la figure qu'il représentait en miniature et du cadre de la figuration. « Les Ménines » réinscrivent en fait le thème du tableau inscrit lui-même, dans le cadre de la figuration, comme un hommage du peintre à son modèle, surdéterminé, dans le précédent discours iconique, par son inscription comme un rapport de dévotion du croyant à la divinité, et comme l'acte de foi du copiste reproduisant le texte des Ecritures. Mais dans le contexte profane du tableau de Velasquez, le modèle est le Roi, c'est-à-dire un personnage historique contemporain du peintre, et l'hommage ne consiste plus en l'inscription, dans la figuration du tableau (la miniature) comme offrande figurant métonymiquement la personne du modèle, mais *en l'inscription de la figuration elle-même* (c'est-à-dire de la scène du goûter, figurée dans « Les Ménines »), *comme un hommage adressé au Roi par l'ensemble des figurants.* La métonymie de la figure du modèle subsiste (le reflet dans le miroir) et a pour fonction de signifier que c'est bien au Roi en personne que cet hommage s'adresse, c'est-à-dire qu'il est présent (existant) dans le dispositif fantasmatique de la représentation. Autrement dit, c'est l'ensemble des figurants qui supporte le message symbolique du tableau (l'hommage au Roi), au lieu que ce soit une métonymie de la figuration qui constitue le symbole lui-même. Ce qui a été institué en fait dans « Les Ménines » est la *superposition,* et on peut dire le *court-circuit, dans l'axe spatial de la représentation, d'un double jeu de signifiants :* ceux de l'hommage au Roi, celui de la présence du Roi. Il y a ainsi superposition, *dans l'axe de la représentation, d'une double métonymie* (le reflet dans le miroir / le regard des figurants et tout ce qui, dans leur gestualité, marque leur respect à la personne royale) dont l'inscription ne doit pas être mise uniquement au compte du génie de Velasquez, car elle n'aurait, de par sa détermination sociologique propre, pas pu être inscrite ailleurs que dans le cadre d'une offrande royale. L'offrande elle-même de par le retrait de la figure du modèle hors du cadre de la représentation, consiste donc en la représentation elle-même, dans laquelle le peintre s'inscrit encore, comme dans les tableaux religieux, peignant un modèle cette fois absent, pour lui signifier l'offrande de son tableau, mais cette fois dans le rôle d'un metteur en scène discrètement présent et prêt à s'effacer dans les coulisses de son théâtre.

L'admirable dans ce tableau est que s'y inscrit à la fois tout ce qui figurait dans les scènes du type de celles représentant le peintre sous les traits de Saint-Luc peignant la Vierge (c'est-à-dire à la fois tout le dispositif proprement iconique qui les constituait et tout le réseau des signifiants qui constituaient son discours social et théologique, qui inscrivaient dans le cadre de la représentation un discours sur le statut du produit pictural et de son producteur), en même temps qu'y est produite la transformation de cette figuration, déterminée par son inscription dans le cadre de la société médiévale et monarchique, en celle qui va appartenir (qui d'ailleurs, lorsque peignait Velasquez, lui appartenait souvent déjà) à la Bourgeoisie. Dans « Les Ménines » donc, la métaphore de la représentation s'est substituée à la métonymie de la miniature inscrite précédemment dans son cadre. Dans cette substitution, l'inscription, dans la représentation, de la figuration comme métonymie du modèle, c'est-à-dire, selon la détermination sociale et théologique de son discours, comme offrande à la Divinité ou au Prince, s'est trouvée comprise (refoulée) dans le corps de la figuration. De la figuration bourgeoise seront ensuite bannis *tous les effets de style dont la signification sociologique et religieuse ira à l'encontre de l'idéologie égalitaire de la Bourgeoisie.* C'est-à-dire que sera, dans l'inscription de cette figuration, refoulé tout ce qui, dans le dispositif scénique médiéval, signifiait le rapport symbolique du peintre, c'est-à-dire du sujet théologique médiéval, au Prince et à la divinité, c'est-à-dire ce qui y constituait un discours sur la Dette du producteur au Prince ou à la divinité, *dont le signifiant consistait en le produit figuratif lui-même.* Littéralement, *les figures bourgeoises, reflets spéculaires de leur modèle, ne devront plus rien à personne pour exister,* et la figure du Maître (au sens où Lacan dit que son discours signifie « m'être ») sera établie dans la peinture.

Seul subsistera, d'une mise en scène instituée à l'usage de la divinité et du Prince, l'inscription de l'œil du figurant qui sera censé ne regarder que le spectateur, et ne signifier plus rien que la présence vivante de la figure au regard d'un sujet réel semblable à elle. C'est ainsi que la représentation sera véritablement instituée comme un fantasme de la production duquel on ne saura rien, par le refoulement de la surdétermination sociale et théologique de son discours, et par le refoulement du discours sur la fonction et le statut du produit figuratif inscrit dans le cadre de la figuration médiévale. C'est ainsi donc que seront érigées en valeurs sociales des produits figuratifs dont la caractéristique principale, l'effet de transparence de la figuration par rapport à l'objet réel figuré, en a fait de véritables équivalents de ces objets, au terme d'un processus complexe de refoulement de la surdétermination de la figuration médiévale. L'important est encore une fois de repérer, dans ce processus de refoulement, autre chose qu'une oblitération pure et simple de la double chaîne signifiante théologique et sociale qui constituait la matière sémantique de la figuration médiévale. Ce qui a été refoulé, c'est-à-dire *qui a été réinscrit sur le mode du refoulement,* est la valeur symbolique (au sens d'offrande religieuse) de la figuration médiévale, par un processus semblable à celui qui a déterminé la production de l'idéologie politique bourgeoise et du discours du capitaliste, l'une et l'autre refoulant également les rapports sociaux de production déterminée, dans la société médiévale, sur un mode théologique, par l'institution de la Dette (à suivre). Jean-Pierre OUDART.

« Sous le signe du Scorpion » : présentation (suite et fin)

par Pascal Kané

(Ce texte prend la suite de « Discours et puissance », Cahiers n° 228.)

Le geste par lequel toute société s'oppose à ceux qui contestent ses fondements et ses institutions ne peut être, quels que soient ses modes, qu'un geste d'exclusion. Geste dangereux puisqu'il mobilise toujours la contrainte, mais surtout parce que, malgré lui, il confère une existence et une individualité à ce qu'il exclut. Exclure, c'est de la part du pouvoir offrir une autre solution que lui-même, et c'est pourquoi ce geste est toujours précédé d'un autre, inverse du précédent, infiniment moins compromettant, et qui est de l'ordre de l'assimilation. Assimiler, c'est faire de l'autre une simple variante du même, c'est refuser à autrui la possibilité de produire son propre sens, un sens qui ne serait en rien compromis avec celui du pouvoir. C'est donc dans un mouvement théologique établir vis-à-vis du sens en général un acte d'appropriation, c'est s'instituer seuls gestionnaires d'une vérité une et indivisible.

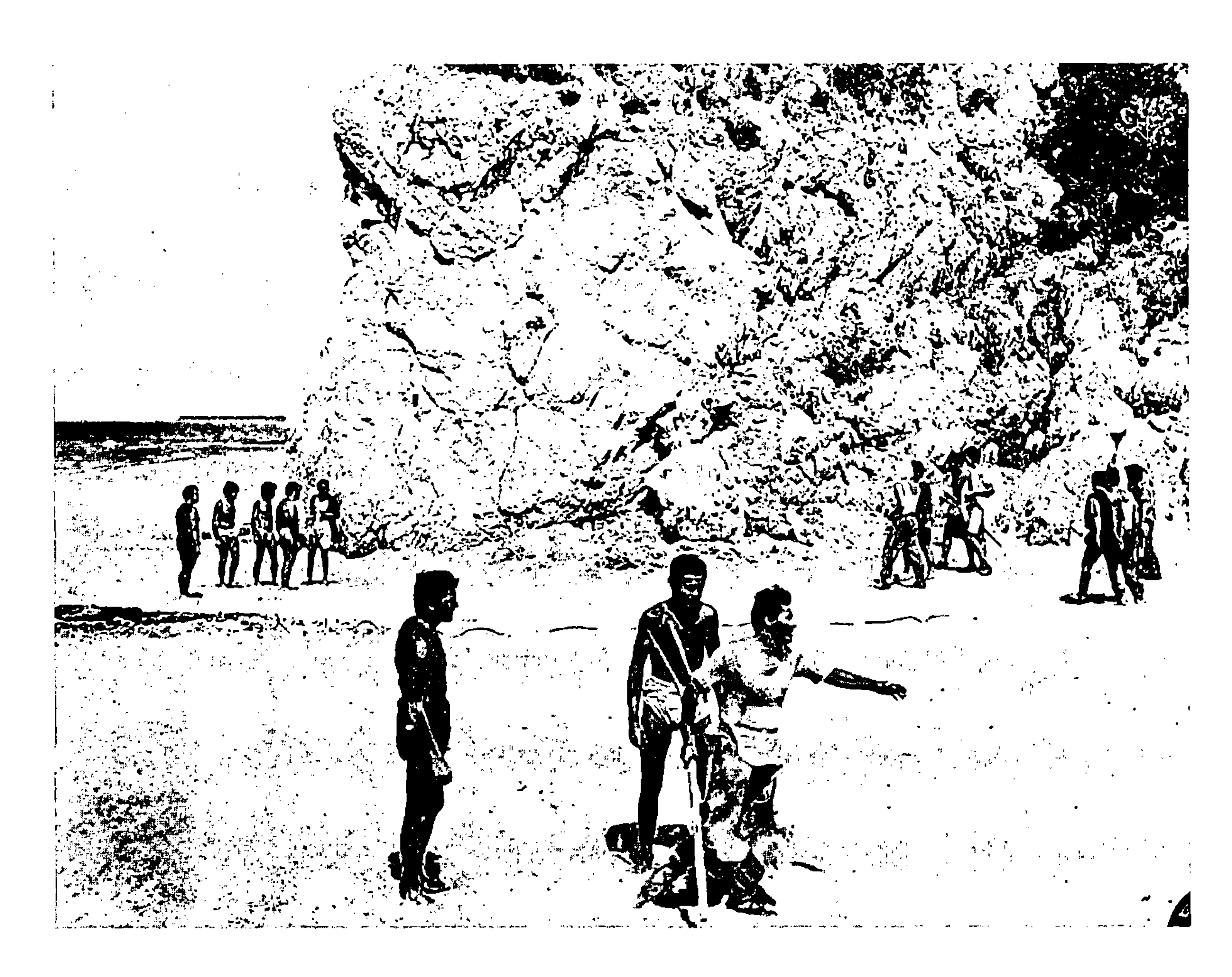
Ce double mouvement de séduction et de rejet se retrouve successivement dans le comportement des autochtones, face à la menace que constitue pour eux l'intrusion des survivants.

Que le pouvoir autochtone se refuse donc tout d'abord à un sens dont il ne peut concevoir qu'il soit radicalement différent puisqu'il provient d'individus semblables à lui, cela peut être mis sur le compte de son " innocence " idéologique. Mais devant la persistance de ce discours et du double danger qu'il implique (celui contre lequel il met en garde ; celui qu'il constitue), une position plus dialectique s'impose à lui s'il veut conserver son autorité : ne plus se taire, car écouter, c'est déjà entrer en communion avec celui qui parle, c'est subir le charme de sa parole, mais accepter d'abord ce discours de l'autre pour le réduire ensuite à n'être que son propre discours antérieur. Nier sa différence spécifique. (Mais l'adversaire ayant prévu cette démarche et sa rhétorique l'ayant parfaitement contrée, la manœuvre échouera — cf. première partie). Ne reste plus alors que le rejet, dont le premier moment caractéristique sera celui de l'emprisonnement dans la fosse. Habile mise en scène qui, exhibant les étrangers en objets de spectacle (on emmène les enfants les voir) tente de leur ôter définitivement le statut d'interlocuteurs (de sujets) précédemment acquis. Plus avant, il s'agira ensuite de les confondre, d'écarter définitivement la menace par eux annoncée. Cela en retournant contre eux leur propre discours.

Produire les signes prémonitoires de la catastrophe — cris d'oiseaux, d'animaux — a donc d'abord pour les autochtones valeur d'exorcisme. C'est se référer à une causalité magique — les cris n'annoncent pas, ils produisent la catastrophe — pour la nier sur ce terrain même : provoquer soi-même les cris équivaut à conjurer les forces maléfiques. Mais, c'est aussi, sur un mode ironique, faire des nouveaux venus les propres victimes de leurs prophéties : tenter d'annuler celles-ci en en maîtrisant les effets. Cette dévalorisation d'un discours sincère n'a d'autre valeur que d'exclusion : se jouer d'une parole prémonitoire, c'est faire intervenir implicitement un critère de raison qui l'exclut de son ordre. C'est la renvoyer hors de la raison : dans la déraison. « La raison classique se rassure, dit Derrida parlant de l'« Histoire de la folie », en excluant son autre, c'est-à-dire en *constituant* son contraire comme un *objet* pour s'en protéger et s'en défaire. Pour l'enfermer » (1). Faire du discours de l'autre un objet, c'est lui donner le statut même du fou.

Par cette manœuvre, les autochtones pensent échapper au danger de la solution dont on a vu qu'il guettait toute tentative d'exclusion. Sécurité illusoire bien sûr, car la folie est justement cet ordre auquel on n'est jamais sûr d'échapper, n'étant elle-même autre chose que la négativité d'un réseau donné de normes. Et c'est parce que, du coup, le danger et la tension loin de diminuer augmenteront, que l'affrontement jusque là verbal — donc susceptible à l'infini de retournements — finira par se matérialiser dans une violence expressément convoquée par le discours, et empêchant cette fois tout retour à une situation antérieure.

1) « L'écriture et la différence », p. 65.



II.

Origine et fondement

Si la folie, c'est avant tout le silence (l'absence d'« œuvre » dit Foucault), l'exclusion proférée contre elle ne dure, peut-on penser, que le temps exact où ce silence sera imposé. Après quoi tout sera remis en question ou inversé. Entre deux *discours* terroristes, le jeu serait donc infini (aucun des deux ne pouvant « clouer définitivement le bec » à l'autre). Le tourniquet précédemment évoqué tournerait sans fin, ne manifestant que l'impuissance de toute parole à avoir barre sur celle, symétrique, qui veut la réduire au silence. Ce vertige qui guette toujours la quête de la vérité, le film ne manque pas, pour commencer, de le produire (2).

Mais qu'une résolution brutale (concrète) vienne à un moment donné rompre l'équilibre n'implique pas pour autant choix arbitraire (trancher au vif dans une relation insoluble). Parce que directement issue du conflit idéologique, la violence obéit à une certaine nécessité intra-logique développée à partir du motif particulier de l'exclusion. D'autre part, mais liée à sa possibilité, on avait déjà repéré une double relation non symétrique : la soumission du groupe autochtone à la fonction refoulante du « père » vis-à-vis du désir (exprimé librement par les « autres »). Et aussi la situation économiquement prédominante des premiers, favorisant la venue d'une violence « capitaliste ».

2) Alors que dans *Un homme à brûler* au contraire, un groupe de paysans siciliens opposés à la Maffia n'avait aucune peine à se voir chargé de l'attribution valorisante de faire triompher le « bon droit » (et par là même dissolvait, sauf en quelques moments, l'ambiguïté des sens dont ils devenaient les seuls détenteurs).

Ce sont donc bien des motivations économiques et psychologiques qui déterminent (les premières) et surdéterminent (les secondes) l'exclusion « raisonnable » (pour cause de « folie ») proférée contre le groupe des nouveaux venus. Et rompent définitivement un cercle qui, à n'être lu que mythiquement, aurait pu paraître infini.

Autrement dit, *l'exclusion a ici valeur d'origine.* Elle ne peut être le simple ressort d'un mécanisme pur, lequel se jouerait en totalité dans la seule idéologie, car les forces par elles mises en œuvre sont à l'origine d'une *inscription* au sens le plus fort, c'est-à-dire d'une *historicité.* La pensée finie (munie de normes qui l'inscrivent dans un rapport donné avec le réel) débouche sur l'histoire. Comme le dit Foucault, « *la nécessité de la folie,* tout au long de l'histoire de l'Occident est liée à ce geste de décision qui détache du bruit du fond et de sa monotonie continue un langage significatif qui se transmet et s'achève dans le temps ; bref, elle est liée à *la possibilité de l'histoire* ». « Par conséquent, commente Derrida, la décision par laquelle la raison se constitue en excluant et en objectivant la subjectivité libre de la folie, cette décision est bien l'origine de l'histoire, elle est l'historicité elle-même, la condition du sens et du langage, la condition de la tradition du sens, la condition de l'œuvre (...), la structure d'exclusion est structure fondamentale de l'historicité. » (3)

On lira donc bien le passage de l'île au continent comme la rupture de circularité qui rend l'histoire possible : île / continent → mythe / histoire, simulacre / inscription...

Néanmoins, l'analogie ici tracée n'est possible, on ne l'oubliera pas, que si l'on confond le geste *politique* par lequel les autochtones se protègent des nouveaux venus à celui par lequel la raison classique se défend de ce qui n'est pas elle. Autrement dit, nous identifions un simulacre — les habitants font *comme si* les autres étaient fous — à une folie réelle. Analogie qui, non seulement n'est pas « gênante » (le concept de folie est un faux concept, et sa découpe du monde est trompeuse), mais qui permet aussi et surtout de lire le travail du film dans le déplacement réglé de la représentation naturaliste qu'il effectue. En effet, la logique interne qui préside à la réalisation de cette situation particulière dont on croit tous les éléments connus et stables (clos sur eux-mêmes) accueille métaphoriquement dans son mécanisme des significations qui la dérivent et la déploient, qui rompent sa linéarité au profit d'un double mouvement simultané d'effectuation et de représentation-reproduction.

La logique même du « modèle réduit » ayant été longuement décrite, on s'attachera plus particulièrement à isoler ce qui ressortit à la valeur propre des « éléments » qui le constituent, étant entendu que l'acte même de séparation de ces constituants procède d'un arbitraire dont la validité opératoire demande à être interrogée.

3) « L'écriture et la différence », p. 67.

On s'attachera donc à l'île, comme thème idéologique privilégié (« la vie sur l'île est un modèle de fable ou de rêverie : Defoe, Marivaux, Rousseau ») (4), comme représentation didactique (« l'île est une certaine façon de montrer *et* de lier — mieux : d'ordonner — des objets idéologiques : nature, industrie, science, société, travail, et même, dans une certaine mesure : destin ») (5), comme fiction idéale (« si l'image de l'île peut être reprise comme le lieu commun d'une variation, c'est qu'en tous les points de son histoire, elle détient la même valeur *fictive* ») (6), mais aussi comme forme fictionnelle potentiellement ouverte et historiquement signifiante (« si J. Verne reprend le thème de l'île, c'est pour en montrer la signification profondément historique : le motif n'a pas de valeur pour son seul *contenu ;* il n'est qu'un instrument, et ce qui le caractérise, c'est le pouvoir qu'il a de changer de sens (son seul poids lui vient de l'histoire de ses sens ») (7). Ce pouvoir de changement de sens est bien sans cesse à l'œuvre dans l'île du *Signe du scorpion.* Elle y prend successivement toutes les formes attachées à la figure symbolique de l'origine : île déserte tout d'abord, plongeant les nouveaux venus dans le dénuement même des premiers hommes ; théâtre d'une lutte essentielle ensuite (jamais encore advenue), où s'autonomisent pour la première fois les instances idéologiques, politiques et économiques alors qu'apparaissent successivement rhétorique et violence ; figure d'un passé mythique enfin, quand le motif ultérieur du *fondement* (qui ne peut être que continental) rendra l'origine à sa non-inscription historique première (« l'île est bien le lieu de l'origine, mais l'origine alors n'est pas un commencement ponctuel : elle se déploie aussitôt dans un récit qui est une figuration de la genèse, et on peut dire qu'elle n'a pas de statut indépendant de cette transformation elle-même ») (8). Si l'origine, contrairement au fondement, n'est pas précédée, c'est qu'elle est toujours déjà commencée : ce que marque ici l'opposition du cercle métaphorique insulaire (anhistorique) à la linéarité métonymique continentale (historique) (noter par exemple la différence de « valeur » entre les scènes d'amour insulaires et continentales).

Lieu du mythe et de l'origine circulaire, l'île reste donc un élément « ouvert » : il peut changer de sens, et en raison même de son statut métaphorique, en acquérir sans limites (fussent-ils contradictoires).

Quant au continent, il supporte lui aussi un motif, celui du fondement, dont on vient de voir la complémentarité qui l'ordonne par rapport à l'origine (circularité/linéarité). Considéré isolément, c'est-à-dire comme un thème, ce motif se lie aisément à l'antiquité romaine (enlèvement des Sabines, fondement de Rome). A partir de là ce qui précède

4) Pierre Macherey : « Pour une théorie de la production littéraire », p. 224.
5) *id.* p. 227-228.
6) *id.* p. 228.
7) *id.* p. 227.
8) *id.* p. 229-230.



peut être relu en le rapprochant de « l'Illiade » et de « l'Odyssée » (l'île / Troie, les arrivants / les Grecs, le bateau brûlé / le Cheval...) (ce qui dévoile bien le rapport de décentrement réciproque des deux motifs). Le motif continental ne se contente donc pas de faire de ce qui lui est antérieur son propre passé mythique. Il peut lui-même être réinvesti comme mythe par une lecture plus immédiate et moins conséquentielle.

C'est dire que le rapport île / continent ne s'arrête pas à la relation instrumentale impliquée par le modèle proprement dit. Tous ses éléments au contraire, loin d'avoir la neutralité d'un matériau inerte, le réfléchissent déjà dans sa valeur didactique, en travaillent le message et la forme. La démonstration se trouve prise dans un réseau de significations multivalentes qui étendent son champ d'application tout en réfléchissant en même temps son rapport général à l'historicité (et non pas, précisons-le, à une histoire des faits où il pourrait trouver une insertion ponctuelle). Le modèle apparaît ainsi *à la fois* comme une sorte de matrice génétique et structurale (dont le rapport au réel n'est pas l'histoire mais le discours sur la possibilité de l'histoire, l'historicité), et comme mise en cause de la contrainte normative qui s'attache à toute re-construction de ce type. Cela grâce à l'ouverture laissée à la prolifération mythique par le jeu de ses éléments. Or cette prolifération mythique dont on sait qu'elle est infinie (9), est ce qui éloigne toute idée de centre, de présence exclusive dans le modèle, chacun des deux motifs ne pouvant signifier sans renvoyer à l'autre (ne signifiant pas dans la « présence » mais dans le « jeu »).

C'est d'ailleurs cette organisation des significations qui le fait notablement différer du simple « simulacre de l'objet » avec « l'intellect en plus » que proposait « l'activité structuraliste », ou encore du « modèle bricolé », inapte à fournir la loi de ce qu'il se contente de simuler (cf. sur ce point J. Narboni, Cahiers n° 219, p. 39). Ici au contraire, si le modèle est suffisamment analytique pour dégager théoriquement les trois instances du processus social dont la mise en jeu idéale n'a plus rien à voir avec

9) « Il n'existe pas de terme véritable à l'analyse mythique, pas d'unité secrète qu'on puisse saisir au bout du travail de décomposition. Les thèmes se dédoublent à l'infini. Quand on croit les avoir démêlés les uns des autres et les tenir séparés, c'est seulement pour constater qu'ils se ressoudent, en réponse aux sollicitations d'affinités imprévues. » (Lévi-Strauss cité par Derrida : « La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines » *in* « L'écriture et la différence »).

le quelconque bricolage d'un réel empirique déjà là, il échappe néanmoins aussi à l'affirmation normative (certaines causes produisant certains effets dénombrables) de la causalité mécaniste et expressive. Le réseau non clos des relations dans lequel il se trouve pris (en même temps qu'il les produit) correspondant bien au contraire, croyons-nous, « à la production du produit, à la structuration de la structure ». Champ ouvert (car les significations mythiques « prennent » sans contrôle de l'origine qui les supporte, même si cette prolifération est programmée) qui ne cesse de barrer le « système » au profit de ce qui le *joue* : le « systématique ». « Le système étant fermé (ou monosémique) est toujours théologique, dogmatique ; il vit de deux illusions : une illusion de transparence (le langage dont on se sert pour l'exposer est réputé purement instrumental, ce n'est pas une écriture) et une illusion de réalité (la fin du système est qu'il soit *appliqué,* c'est-à-dire qu'il sorte du langage pour aller fonder un réel défini vicieusement comme l'extériorité même du langage) : c'est un délire étroitement paranoïaque, dont la voie de transmission est l'insistance, la répétition, le catéchisme, l'orthodoxie. (...) Le systématique est le jeu du système ; c'est du langage ouvert, infini, dégagé de toute illusion (prétention référentielle : son mode d'apparition, de constitution, n'est pas le « développement » mais la pulvérisation, la dissémination (la poussière d'or du signifiant) ; c'est un discours sans « objet » (il ne parle d'une chose que de biais, en la prenant en écharpe : ainsi de la civilisation chez Fourier) et sans « sujet » (en écrivant l'énonciateur ne se laisse pas prendre dans le sujet imaginaire qu'il « campe » d'une façon dont on ne peut décider si elle est sérieuse ou parodique). C'est un délire large qui ne ferme pas mais permute. Face au système, monologique, le systématique est dialogique (il est mis en œuvre d'ambiguïtés, il ne souffre pas des contradictions) ; c'est une écriture, il en a l'éternité (la permutation perpétuelle des sens le long de l'Histoire) ; le systématique ne se soucie pas d'applications (sinon à titre d'un pur imaginaire, d'un théâtre du discours) mais de transmission, de circulation (signifiante) : encore n'est-il transmissible qu'à la condition d'être *déformé* (par le lecteur) » (10).

(On prendra soin néanmoins d'apporter certaines restrictions à l'analogie ici proposée. Que quelque chose comme un « sujet » finisse par consister — à travers des « épreuves » qui, surmontées, ne peuvent pas ne pas induire à le lire comme tel — et qu'en conséquence un objet du discours se profile, c'est ce qui vient forcément réduire le « pluriel » du texte, l'infinitude du langage ici à l'œuvre (et plus précisément : en *marquant* le second terme du paradigme île/continent, en ébauchant sa clôture.)

Pascal KANE.

10) Roland Barthes « Vivre avec Fourier », *Critique* n° 281, p. 803.



Technique et Idéologie

Caméra, perspective, profondeur de champ

par Jean-Louis Comolli

II. Profondeur de champ : la double scène (suite)

A ce point (1) où *« profondeur de champ = plus-de-réel »* il n'est donc pas indifférent que se rejoignent des discours par ailleurs antagonistes — ou qui se veulent antagonistes, mais qui auront eu en commun au moins ce recoupement (ce redoublement) :

— celui de Bazin, dont on a vu que son interprétation du jeu de la profondeur de champ restait cohérente avec l'ensemble de son système, dans la mesure où, en l'occurrence, il s'agit bien d'*interprétation* (ce que la suite de ce texte a pour tâche d'établir en *construisant* la profondeur de champ comme objet théorique) : d'un fantasme, dirons-nous, venant tautologiquement confirmer l'illusion centrale du système bazinien : que « l'évolution du langage cinématographique accomplit la vocation réaliste du cinéma », réinscrit le « réalisme ontologique de l'image cinématographique » ; ajoutons que cette « cohérence » n'est telle bien entendu qu'au prix d'un certain nombre de *coups de force* auxquels notre lecture, quand elle y viendra, reconnaîtra la qualité d'*indices des contradictions* qui tout à la fois minent le discours bazinien et, en en produisant l'autre versant, l'autre scène, le subvertissent : telle subversion, il va de soi, n'a occasion de se jouer que dans le cas où le discours qui la subit mais aussi la dispose (la prédispose) fait preuve d'une certaine force théorique : c'est le cas de celui de Bazin: ce pourquoi Lebel, quand il ne cesse d'insister dans son étude (2) sur la filiation du travail actuel des *Cahiers* à Bazin en vue de nous marquer, au nom de ce « père », de quelque indélébile sceau d'idéalisme, se trompe et aurait tort de vouloir faire fond sur l'efficace de cette opération de réduction (« renversant la problématique idéaliste de Bazin », nous resterions « complices » de cette problématique et tributaires en quelque chose de cet idéalisme...), car pour reprendre le mot de Lénine, l'idéalisme intelligent est plus intelligent que le matérialisme bête...

— celui de Mitry : là, critique des présupposés et conclusions idéalistes de Bazin au nom de la radicale différence entre l'objet film et le « réel » objet de la perception (l'espace produit par le film étant autre que le continuum spatio-temporel produit par la perception) ; mais aussi, puisque malgré tout Mitry s'aligne sur l'interprétation bazinienne de la profondeur de champ, entorse à ce principe qui règle toute sa thèse. Faille où nous lisons la marque du manque fondamental de cette thèse : le défaut de prise en compte de la *place du spectateur* dans le procès filmique. Pour être de l'ordre du savoir, pour être même l'une des « généralités premières » de toute théorie du cinéma, la différence du film au réel n'est pas moins d'incessante façon le lieu d'une *dénégation* qui la masque : dénégation liée à la fois au statut du sujet analytique et à l'inscription socio-historique du cinéma, donc au « sujet de l'idéologie », pour reprendre la terminologie kristévienne (3), et dont l'effet est à la fois de recouvrir et désigner le *conflit* entre le procès de la signifiance dans le film en sa matérialité et les résistances idéologiques qui barrent la lecture de cette matérialité signifiante, qui

1) Ce texte prend la suite de celui paru le mois dernier (n° 229, pages 4 à 21).

2) Les articles parus dans « La Nouvelle Critique » et au premier desquels nous avons fait souvent référence dans la partie I de ce texte sont maintenant regroupés — augmentés de pages inédites — dans un volume des Editions Sociales : « Cinéma et Idéologie ». S'y lit un discours qu'il faut bien dire brouilleur et confus, ancré dans le « juste milieu » et le « bon sens », procédant, à défaut du matérialisme historique et dialectique, d'un empirisme totalement aveugle sur l'idéologie qui le parle, celle même qu'ici l'on s'emploie à circonscrire et qui est, positivisme et objectivisme, le discours-des-techniciens, objet visé de la troisième partie de ce texte.

3) Qui distingue (*Cinéthique* 9/10, « Pratique analytique, pratique révolutionnaire ») le *sujet du texte*, le *sujet de l'idéologie* et le *sujet de la science* : « le "sujet" du texte sait la psychose (qui se caractérise par la forclusion du sujet et du réel), mais en émerge et la maîtrise dans une *pratique* qui n'est que sociale. Dans la mesure où cette pratique est une pratique du *signifiant*, le sujet du texte se distingue aussi du sujet de la *science* qu'on a pu définir comme forclos (de type psychotique) au sens où, dans sa pratique métalinguistique, il manque sa soumission au signifiant. Il diffère également du sujet de l'*idéologie* dont la méconnaissance-reconnaissance se situe dans l'imaginaire du « moi » et se structure comme une névrose de transfert. »

nation du montage comme « manipulation » a texte, conflit où se joue ce que Bazin nomme « l'évolution du langage cinématographique » et que nous désignerons plutôt comme la production multiplement, inégalement déterminée et complexement articulée au tout social (et non pas la suite linéaire, la chaîne chronologique, la continuité homogène de « formes » ou « styles » qu'y postule Bazin) des signifiants filmiques en tant que « formations de compromis » entre la pression idéologique et la pression textuelle. Autrement dit, il manque au discours de Mitry et l'un des termes de la contradiction, et la vue même, donc, de cette contradiction : attentif aux « effets de forme », à l'altérité et à la spécificité des signifiants filmiques, à l'irréductibilité du film à toute « transparence » au « réel », transcendance par le « réel » (en fait : à son gouvernement par l'ordre des référents), il ne peut qu'être embarrassé par la question du « réalisme » — *puisque le « réalisme » cinématographique ne se produit et n'est tel qu'à se produire comme déni de la « réalité filmique »* —, n'ayant à lui opposer (et à Bazin) qu'un *formalisme* — dont les assises phénoménologiques ne sont pas, jusque dans la critique qu'elles en font, d'un *autre côté* que l'idéalisme bazinien. Qu'en dernière instance soit dévolue à ce seul formalisme la tâche d'évacuer ou réduire comme « trompeuse » la problématique du « réalisme » explique que, faussement « évacuée », celle-ci ne manque pas de faire retour ici et là dans le texte de Mitry, et notamment sur le point de la profondeur de champ, puisque Mitry n'hésite plus à entériner la thèse de Bazin sous condition de réduire la profondeur de champ à un procédé formel parmi d'autres, c'est-à-dire de la récupérer dans son discours formaliste ;

— celui de Leblanc enfin, dont le moins qu'on puisse dire est qu'il ne s'embarrasse pas de construire lui-même la notion de profondeur de champ, prenant avec précipitation dans une lecture non moins précipitée de Bazin (4) ce qui l'arrange mais aussi, inséparablement, l'attend et s'offre à lui : ce n'est certainement pas de l'avis de Bazin qu'il faut s'autoriser pour apporter la dernière preuve d'un idéalisme congénital au cinéma, parce que le symptôme que constitue la thèse bazinienne n'est pas *ipso facto* indice de vérité, ne pointe pas nécessairement quelque « vérité » du cinéma mais bien plutôt en l'occurrence, comme on a vu, la vérité d'un conflit dont elle est l'un des termes-enjeux. Cette thèse en effet, pour viser « l'être » du cinéma, n'est pas elle-même an-historique, elle ne se produit pas (elle n'est pas produite) en un moment ni en un lieu indifférents. Il n'y a pas de lecture possible de Bazin sans prise en compte de sa place idéologique, du nœud des déterminations qui le jouent, de l'articulation, de l'insertion même et de l'effet de son discours dans le champ de la pratique cinématographique (les théories baziniennes ont constitué un certain nombre de courants ou styles comme « modèles », sa condam-

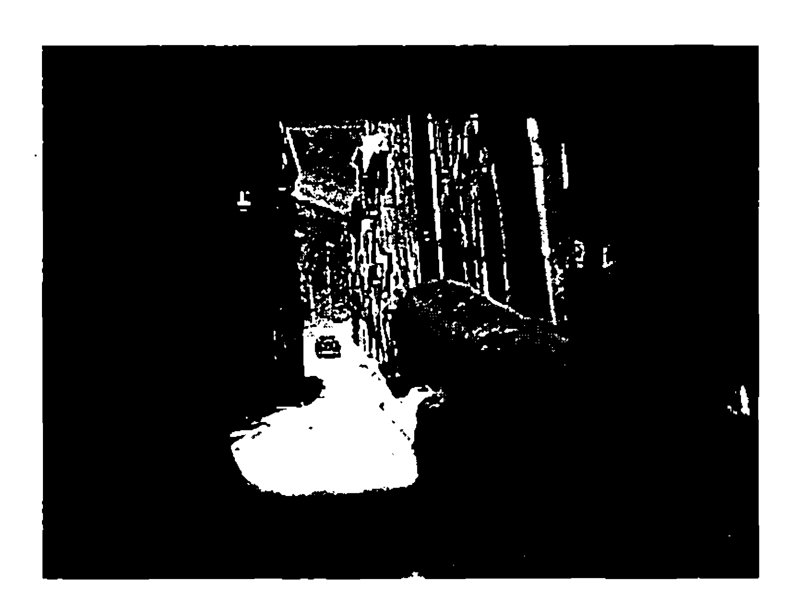
(4) La critique de l'idéalisme ne saurait être « précipitée » : dans la mesure où le discours idéaliste est toujours dominant dans (entre autres) le champ du cinéma, on ne saurait se contenter à son endroit d'une hâtive répudiation de principe, d'un simple refoulement.





Page 51 : un photogramme de The Musketeers of Pig Alley (*D.W. Griffith*, 1912) *: outre une profondeur de champ « naturelle », « primitive », « spontanée », se marque ici le jeu des yeux, baissés pour les « personnages », fixés pour les deux figurantes sur l'objectif de la caméra : de nouveau, un espace dramatique complexe, où le spectateur à la fois est impliqué directement (regards-caméra), et confronté à un parcours de lecture.*
En haut : Mademoiselle Julie, *de Alf Sjöberg : la profondeur de champ joue ici comme « mise en scène » : elle inscrit le regard du spectateur comme identifié à celui de la protagoniste, mais dialectise aussi cet axe par l'homologie entre le visage de la servante et le médaillon du premier plan qui fixe le spectateur.*
En bas : Ossessione, *de Luchino Visconti : la profondeur de champ « néo-réaliste » : on voit comment c'est essentiellement le décor qui connote la scène « réaliste », alors que la profondeur de champ fait jouer les écrans, pans, ombres, masques, divisions de l'image comme signifiants plastiques qui subvertissent tout « naturalisme ».*





En haut : photogramme de Othello, *d'Orson Welles : mise en place du* hors champ, *composition plastique.*
En bas : photogramme de L'Espoir, *d'André Malraux : réinscription en un* cadre *pictural de la perspective linéaire comme* autre *espace, espace* de *l'autre côté : celui de la fiction dans le document, par exemple.*

nation du montage comme « manipulation » a pesé et pèse encore sur les pratiques de nombreux cinéastes, etc.). Par exemple il vient insister sur la profondeur de champ et le plan-séquence dans l'après-coup du (en réponse au) néo-réalisme italien, c'est-à-dire qu'il prend appui sur un certain moment du cinéma qui, alors dernier en date, est privilégié et postulé comme pointe d'un « progrès », pour remonter « à partir de là » le « cours » de l'histoire du cinéma et y projeter, dans un geste rétrospectif qui inscrit cette histoire comme téléologique (but : le plus-de-réalisme), les caractères du mouvement néo-réaliste ainsi devenus finalités et dotés d'une prestigieuse généalogie (non sans coups de force et distorsions que nous aurons à relever, dont la mobilisation de Stroheim dans les rangs des « réalistes »). On voit par là que toute notation de Bazin renvoie métonymiquement à son système tout entier, et qu'adopter telle quelle sa définition de la profondeur de champ (sans l'interroger et moins encore la transformer) revient à plus ou moins partager la *vision* de l'histoire du cinéma qui s'y trouve programmée : une « histoire » linéaire (même si conflictuelle), causale, autonome et flottante, tendue vers l'accomplissement d'un but qui serait l'appropriation de sa « vérité », telle qu'une « nécessité interne » de progrès ferait s'enchaîner et se perfectionner les formes, etc. Dire comme Leblanc sans autre examen que « la profondeur de champ perfectionne l'impression de réalité encore imparfaitement produite par la "caméra classique" » revient à cautionner un modèle idéaliste (téléologique) de l'histoire du cinéma dont il n'est pas étonnant que Bazin l'inscrive, mais Leblanc ?

Car « l'histoire du cinéma » n'est pas un donné, elle est à construire.

Pour une histoire matérialiste du cinéma

Ici se repose en effet une question déjà posée (5), mais plus forte, maintenant déterminante ; puisque ce qui, chez Bazin, vaut à la profondeur de champ cette place pivotale est que — indépendamment même de la « vérité » de sa

(5) Cf. n° 229, p. 17 : « (la) démarche théorique (de Bazin) installe elle-même comme principe moteur de l'histoire du cinéma la contradiction (...) Nous serons donc amenés à notre tour à intervenir sur le relevé qu'il fait de « l'évolution du langage cinématographique », c'est-à-dire à retourner ou prolonger ses questions en direction des déterminations de cette « évolution » : techniques, esthétiques, *ou* idéologiques, économiques, car Bazin tente de constituer une histoire autonome des formes cinématographiques... »

nature — il la fasse fonctionner comme instrument (grille) de relecture et de redressement de « l'évolution du langage cinématographique » (6) : puisqu'elle vient ainsi révéler un « sens » qui subtilement programmerait toute l'histoire du cinéma, revient et insiste la question de ce qui se doit entendre par « histoire du cinéma », et de ce qui se fait entendre sous ce nom. Or c'est une question qu'aucun théoricien et/ou historien de cinéma n'a pris la peine de poser vraiment, tous s'en remettant plus ou moins à la conception courante, « évidente » (idéologique), d'une histoire comme suite accumulative de faits et d'œuvres, liste chronologique d'objets « déjà là », celle même que ne cesse de réactiver « l'idéologie empiriste qui domine massivement, à quelques exceptions près, toutes les variétés d'histoire (que ce soit l'histoire au sens large, ou l'histoire spécialisée, économique, sociale, politique, l'histoire de l'art, de la littérature, de la philosophie, des sciences, etc.) » (7), et qui ne consiste guère en autre chose que l'arrangement ou réarrangement, le bricolage d'un *donné* dont le statut n'est jamais interrogé. A l'historien du cinéma comme aux autres, c'est le donné empirique qui commande : des dates, des films, des « styles », des pays, des « influences », des « relations » toutes faites aux événements historiques proprement dits, eux-mêmes déjà là, etc. Un système de *causalité directe*, fort simple, élémentaire, et surtout commode parce que confirmant l'illusion d'un temps historique homogène, plein, continu — c'est-à-dire réduisant le plus possible le jeu complexe des déterminations inégales, condensant l'articulation de plusieurs temporalités, abrasant l'étagement des différences (8) — se met ainsi en place sans problèmes, base « historique » et « concrète » à partir de quoi par exemple Bazin s'autorisera de tracer « l'évolution du langage cinématographique », ou Lebel d'évoquer, « du côté d'une lecture matérialiste du cinéma », lui aussi « l'histoire des formes cinématographiques » et même « le progrès historique des formes » (9). Si précisément ce qui nous sépare de Bazin est l'antagonisme du matérialisme à l'idéalisme, alors c'est non pas seulement au plan de l'esthétique ou de la théorie du cinéma que cette opposition se marque et doit se marquer — mais prioritairement sur la question même de l'histoire (du cinéma), de la construction de son concept : il n'aurait assurément guère de portée le geste qui ne ferait que « rectifier » les errements de Bazin, que dénoncer ses présupposés et conclusions mais qui, pour ce faire, procéderait de la même conception de l'histoire que lui et reconduirait ainsi — sinon les modalités — l'objet même de son discours, inchangé ; *l'objet cinéma*, l'objet *histoire du cinéma* ne sont pas les mêmes pour Bazin et pour nous, et semble-t-il aussi pour Lebel et nous puisqu'à n'avoir pas pris la peine de fonder théoriquement son objet (« Cinéma et Idéologie » : soit, mais que vaut l'analyse de cette relation si ni l'un ni l'autre des deux termes posés ne sont constitués théoriquement ? [10]), Lebel se trouve n'en avoir point d'autre que celui qui se donne avec évidence à l'empirisme et que postule aussi l'idéalisme empiriste de Bazin.

L'étude que nous allons faire des variations et « utilisations » de la profondeur de champ dans un certain nombre de films ne saurait ainsi déconstruire les interprétations qu'en donne Bazin sans se fonder sur une conception de l'histoire du cinéma radicalement différente de la sienne ; c'est-à-dire de la conception installée par l'ensemble des « histoires du cinéma » en vigueur : linéarité causale, revendication d'autonomie au double titre de la « spécificité » du cinéma et du modèle des histoires idéalistes de « l'art », souci téléologique, idée d'un « progrès » ou « perfectionnement » non seulement des techniques mais des « formes », bref, identification, recouvrement, submersion de la pratique cinématographique à et sous la masse des films faits, déjà là, finis,

(6) C'est en ce texte très important que Bazin tente l'application de son système à l'histoire même du cinéma, opérant de celle-ci une lecture (interprétative et tendancieuse) qui insiste à la produire comme une suite — certes contrariée, au cours différé — de « progrès », d'acquisitions techniques et stylistiques menant inéluctablement au cinéma de la présence à soi du « réel » en tout son « mystère ». Et c'est cette notion même « d'évolution du langage cinématographique » qui, peu ou prou, traverse non seulement le texte de Bazin mais celui de la plupart des historiens de cinéma et non moins celui de Lebel. Telle « évolution » procède en fait d'un point de vue fixiste, non-dialectique, qui tient d'une part le temps historique comme linéaire et plein (cf. note 8) et d'autre part n'envisage les films que comme produits *achevés*, littéralement dépassés, vidés (enveloppes, coques, sédiments, fossiles) de la pratique qui non seulement les fit mais hors du travail de laquelle ils ne sont pas lisibles. Se méfier donc du thème idéologique d'une histoire du cinéma comme accumulation de films dont les derniers en date (le donné le plus récent) seraient de ce fait les plus « modernes » (thème qu'on regrettera de voir à l'œuvre chez Lebel).

(7) Louis Althusser, « Lire le Capital » I, p. 136, Maspero.

(8) « Il n'est possible de donner un contenu au concept de temps historique qu'en définissant le temps historique comme la forme spécifique de l'existence de la totalité sociale considérée, existence où différents niveaux structurels de temporalité interfèrent, en fonction des rapports propres de correspondance, non-correspondance, articulation, décalage et torsion qu'entretiennent entre eux, en fonction de la structure d'ensemble du tout, les différents « niveaux » du tout. » Althusser, « Lire le Capital », op. cit., p. 136.

(9) « Cinéma et Idéologie », p. 199. Je cite le passage, bel exemple d'indécision conceptuelle et scripturale : « A un stade précis de l'histoire des formes cinématographiques, telle ou telle forme peut cristalliser momentanément en elle des signifiés idéologiques donnés, ce qui explique par réaction le rejet de ces formes et la valorisation d'autres procédés ou formes, qui « utilisé(e)s » ou investi(e)s à leur tour par des signifiés idéologiques seront rejeté(e)s au profit de formes nouvelles ou par retour aux formes précédemment rejetées et maintenant « décrassées » idéologiquement parlant, par le recul historique. »

(10) Le défaut d'une telle élaboration théorique est ce qui lézarde le livre de Lebel : de quel « cinéma » s'agit-il, et de quelle « idéologie », sinon de celui et celle que leur « évidence » dispense de définition théorique : ceux du lieu commun. Pour justifier ce manque, Lebel prend prétexte du fait que la recherche théorique marxiste sur la notion d'idéologie est loin encore d'être achevée (mais faut-il qu'elle le soit ?) : biais commode, qui permet d'éviter de devoir prendre parti pour tel axe de cette recherche, de reporter la théorie à après-demain, et d'escamoter le minimum de travail conceptuel auquel toute démarche marxiste d'appropriation du réel par la connaissance ne peut se soustraire, sauf à renoncer à ce caractère marxiste. Quant à nous, nous n'entendons pas esquiver cette question puisqu'en son entier la troisième partie de ce texte lui est dévolue, traitant précisément de ce qui se joue dans notre titre « Technique et Idéologie » : l'idéologie technicienne, ce qui parle le discours-des-techniciens, ainsi que le statut idéologique de la technique cinématographique. Ajoutons que la non-définition par Lebel des

tenus pour seul concret, « œuvres » égales *en droit* à fonder et écrire cette histoire, même si plus ou moins « belles ».

C'est-à-dire sans non plus constituer théoriquement le statut de la profondeur de champ dans sa complexité : poser la question de l'*histoire* de ce qui au départ de l'analyse ne se donne que comme « simple procédé technico-stylistique », « présent », « donné » inégalement dans la masse des films, et inégalement aussi dans le texte de chaque film, mais que l'analyse découvre et travaille — transforme — sur le double plan d'une part de son apparition-disparition dans l'histoire du cinéma, c'est-à-dire de sa participation à une ou plusieurs séries de systèmes signifiants et de son articulation au réseau des déterminations qui les constituent, d'autre part des modalités, conditions et lois de la réinscription qu'elle effectue dans les films de codes « non spécifiquement » cinématographiques : photographiques, picturaux, théâtraux, dont la prégnance plus ou moins grande est elle aussi soumise à une histoire, joue comme histoire du cinéma. Dans l'étude des écarts et resserrements, décalages et recoupements qui balisent et dynamisent ainsi l'inscription de la profondeur de champ dans une histoire qui déborde le champ propre du cinéma pour convoquer l'ensemble des pratiques de la représentation, pour constituer le cinéma lui-même comme pratique de la représentation (à partir de quoi seulement peut se penser une théorie matérialiste du cinéma et une histoire du cinéma autrement que comme suite des films), pourront se former quelques-unes des réponses aux questions posées par Norbert Massa dans « Ciné-Forum » (11) — dont pour bien marquer comment, pas seulement de notre part, l'appel s'en fait pressant, je choisis de citer longuement sa « Note sur l'histoire du cinéma... » :

« Il n'y a pas encore d'histoire du cinéma. Tous les livres d'histoire (cf. Brasillach, Ford, mais aussi Sadoul et Mitry) partent de l'idée simple que l'histoire c'est ce qui s'est passé, que le cinéma a un passé donc une histoire, et que l'historien qui est sans doute « de son temps » doit se pencher sur ce passé avec le maximum d'objectivité.

« L'objectivité ici consiste à éliminer le plus possible les déformations subjectives et non pas à constituer un objet qui serait un objet véritable pour une science : l'histoire du cinéma.

« Or une histoire scientifique du cinéma n'est pas la redécouverte, la restitution ou même la reconstitution d'un passé, fût-ce non pas comme simple description mais comme explication.

« *Faire* l'histoire du cinéma, c'est proprement constituer son histoire. Les histoires du cinéma manquent à la fois l'histoire et le cinéma car et l'un et l'autre pour leurs auteurs vont de soi. Tout se passe comme si le cinéma était présent, d'une présence visible, dans une masse de films, et qu'il s'agissait simplement d'y aller voir. Cette idéologie du temps historique comme temps linéaire, orienté, téléologique : temps de la présence, de la présence à soi de l'essence du cinéma dans ses œuvres, doit faire place à une histoire scientifique qui aura déterminé d'abord son objet. En même temps, doivent être pensés l'objet « Cinéma » et l'objet d'une histoire du cinéma. Seule une théorie du cinéma comme pratique signifiante nous semble pouvoir répondre à l'exigence d'une histoire réelle du cinéma.

« Autrement dit, la constitution d'une histoire du cinéma requiert la détermination du moment historique où *le texte* cinématographique apparaît dans un redoublement qui le désigne comme tel :

objets dont il prétend régler le rapport le conduit à les décrire, contradictoirement à ce projet même, comme à peu près parallèles, et non pas articulés au sein d'un même procès : d'une part les films, d'autre part l'idéologie qui « vient à eux », phase après phase, et selon le degré de « maitrise » du réalisateur, véritable chef de gare, dirigeant, aiguillant plus ou moins bien ; extérieurement et antérieurement à l'intervention de l'idéologie (qui, sans doute, attend un peu à l'écart quelque moment propice pour abattre ses cartes...) il y a toujours un pan du film qui est prêt, s'offrant à la recevoir ou au contraire s'en défendant... La relation film/idéologie devient ainsi une successivité chronologique, dont le schéma naïf ne peut manquer de renvoyer aux remarques de Marx sur le schéma proudhonien : « Les rapports de production de toute société forment un tout. M. Proudhon considère les rapports économiques comme autant de phases sociales s'engendrant l'une l'autre, résultant l'une de l'autre comme l'antithèse de la thèse, et réalisant dans leur succession logique la raison impersonnelle de l'humanité. Le seul inconvénient qu'il y ait dans cette méthode, c'est qu'en abordant l'examen d'une seule de ces phases, M. Proudhon ne puisse l'expliquer sans avoir recours à tous les autres rapports de la société, rapports que cependant il n'a pas encore fait engendrer par son mouvement dialectique. Lorsqu'ensuite, M. Proudhon, au moyen de la raison pure, passe à l'entendement des autres phases, il fait comme si c'étaient des enfants nouveaux-nés, il oublie qu'ils sont du même âge que la première (...) Comment la seule formule logique du mouvement, de la succession, du temps, peut-elle expliquer le corps de la société, dans lequel tous les rapports économiques coexistent simultanément, et se supportent les uns les autres ? » (Misère de la philosophie, Editions Sociales, pages 119 et 120).

(11) Revue publiée à Poitiers par le groupe d'animation du Ciné-Club (Marc Farina, Jean-Paul François, Norbert Massa, Jean-François Pichard et Jean-Noël Rey), et qui en est à sa cinquième parution (cf. dans ce numéro « Notes, informations, critiques »).

(12) « Situé dans le matérialisme historique et *en même temps* dans le matérialisme dialectique, le concept de pratique signifiante éclaire le fait que toute pratique sociale à fonction idéologique est signifiante, que les conditions de la signifiance sont les conditions sociales et inversement, les conditions et les fonctions sociales (idéologiques) ont comme *autre scène* la production de la signifiance. Ainsi le matérialisme historique s'ouvre à ce qu'il omet lorsqu'il se dogmatise, à savoir, la logique dialectique. Dans cette perspective, considérer les « arts » par exemple comme des *pratiques signifiantes* est, me semble-t-il, la seule façon qui permet de les envisager comme des formations socio-historiques tout en désignant la spécificité du fonctionnement du sens et du sujet en elles : sans les réduire à l'idéologie, mais sans les aliéner non plus comme expériences subjectives-pathologiques (lieux de schizophrénisation) ou esthétiques (lieux du pur imaginaire et de la jouissance narcissique). Les « arts »-comme-pratiques-signifiantes veut dire qu'ils sont *aussi* tout cela, plus autre chose : lieux de la contradiction historique, participations à l'histoire sociale. » Julia Kristeva, « Pratique analytique, pratique révolutionnaire », op. cit.

(13) « Le modèle d'un temps *continu et homogène*, qui tient lieu d'existence immédiate, qui est le lieu de l'existence immédiate de cette présence continuée, ne peut plus être retenu comme le temps de l'histoire. (...) Nous pouvons conclure de la structure spécifique du tout marxiste (tout organique hiérarchisé) qu'il n'est plus possible de penser *dans le même temps historique* le processus de développement des différents niveaux du tout. (...) Chacune de ces histoires propres (des modes de production, des rapports de production, de la superstructure politique, des productions esthétiques, etc.) est scandée selon des rythmes propres et ne peut être connue que sous la condition

première scansion de l'histoire, et le point de non-retour, pour la théorie, de l'histoire comme science à l'idéologie de l'histoire.

« La détermination du texte cinématographique (i.e. sa « lecture ») en ce point nodal de l'histoire où il s'inscrit en elle, nécessairement, comme tout texte, comme tout, et où aussi il *écrit de l'histoire*, permet de reprendre le passé cinématographique et de le relire comme histoire : c'est-à-dire de le re-écrire comme histoire. (...)

« Une histoire matérialiste du cinéma devra être éminemment critique, c'est-à-dire récurrente et constituer le passé à partir des lignes de force du présent. Elle sera aussi monumentale : loin de toute tentative égalisante, elle se tracera selon des lignes de faîte qui seront aussi les lignes de plus grande tension de l'écriture.

« Une histoire matérialiste du cinéma, bien qu'attentive à la spécificité du cinéma ne saurait le considérer que dans son autonomie relative, par rapport aux autres pratiques. Elle devra donc déterminer aussi la spécificité de cette relation. (...) ».

Le retour du futur en ces lignes redit le défaut, aujourd'hui, d'une telle histoire matérialiste du cinéma, sa nécessité : à faire, elle est aussi infaisable sans le concept de *pratique signifiante* (12) (ce pourquoi il est vain d'en chercher l'annonce ou même l'entrevue chez Lebel, en dépit du titre matérialiste de nombre de ses chapitres), et sans non plus le concept althussérien de *temporalité historique différentielle* (13), c'est-à-dire sans une théorie matérialiste de l'histoire elle-même, c'est-à-dire encore sans ou hors de l'élaboration marxiste de la science de l'histoire, le matérialisme historique. — Jean-Louis COMOLLI. (A suivre.)

d'avoir déterminé le *concept* de la spécificité de sa temporalité historique et de ses scansions (développement continu, révolutions, coupures, etc.) (...) La spécificité de ces temps est donc *différentielle*, puisqu'elle est fondée sur les rapports différentiels existant dans le tout entre les différents niveaux. (...) Le temps de la production économique (par exemple) dans le mode de production capitaliste n'a donc absolument rien de commun avec l'évidence du temps idéologique de la pratique quotidienne (...) C'est un temps invisible, illisible par essence, aussi invisible et aussi opaque que la réalité même du processus total de la production capitaliste. (...) (La construction du concept d'histoire) n'a rien à voir avec la séquence visible des événements enregistrés par la chronique (...) la vraie histoire n'a rien qui permette de la lire dans le continu idéologique d'un temps linéaire qu'il suffirait de scander, de couper, elle possède au contraire une temporalité propre, extrêmement complexe, et bien entendu parfaitement paradoxale au regard de la simplicité désarmante du préjugé idéologique. (...) Le présent d'un niveau est, pour ainsi dire, l'absence d'un autre, et cette coexistence d'une « présence » et d'absences n'est que l'effet de la structure du tout dans sa décentration articulée. (...) Nous retomberions en effet dans l'idéologie du temps continu-homogène/contemporain à soi, en rapportant à ce seul et même temps, comme autant de discontinuités de sa continuité, les différentes temporalités dont il vient d'être question, et que l'on penserait alors comme des retards, des avances, des survivances ou des inégalités de développement assignables dans ce temps. (...) Tout au contraire, nous avons à considérer ces différences de structures temporelles comme, et *uniquement comme* autant d'indices objectifs du mode d'articulation des différents éléments ou des différentes structures dans la structure d'ensemble du tout. (...) Parler de temporalité historique différentielle, c'est donc s'obliger absolument à situer *le lieu*, et à penser dans son articulation propre, la *fonction*, de tel élément ou de tel niveau dans la configuration actuelle du tout (...) » (in « Lire le Capital », op. cit., pages 122 à 133).

INFORMATIONS NOTES CRITIQUES

Le souffle au cœur

LE SOUFFLE AU CŒUR Film français de Louis Malle. **Scénario :** Louis Malle. **Images :** Ricardo Aronovich. **Décors** : Jean-Jacques Caziot. **Montage** : Suzanne Baron. **Son** : Jean-Claude Laureux. **Assistants réalisateurs :** Fernand Moscowitz, Rita Drais. **Producteurs délégués** : Vincent Malle, Claude Nedjar. **Interprétation** : Léa Massari (Clara), Benoît Ferreux (Laurent), Daniel Gélin (Le Père), Marc Winocourt (Marc), Fabrien Ferreux (Thomas), Michel Lonsdale (Père Henri), Ave Ninchi (Augusta), Gila Von Weitershausen (Fréda), Micheline Bona (Tante Claudine), Henri Poirier (Oncle Léonce), Jacqueline Chauveau (Hélène), Corinne Kersten (Daphné), François Werner (Hubert), Lilianne Sorval (Fernande), Yvon Lec (Père Supérieur), Nicole Carrière, Lia Wanital, Huguette Faget (Les Mères), Michel Charrel (Disquaire), Eric Burnelli (Maitre d'hôtel), Annie Savarin (La Cuisinière), Jean-Pierre Pessoz (Militaire), René Bouloc (Homme 14 Juillet), Isabelle Kloucowsky (Madeleine), André Zulawsky (L'amant), Jacques Ghensi (Réceptionniste), Eric Walter (Le petit Michel). **Production** : Marianne Films, Vidés Cinématographica Sas (Rome), Franz Seitz Filmproduktion (Munich), 1970. **Distribution** : Cinéma International Corporation. **Durée** : 1 h 50 mn.

Comment intéresser aujourd'hui le public bourgeois à sa propre image sans tenir de discours susceptible d'être réprimé sinon par bévue, par sa censure réelle, c'est-à-dire sa censure politique et économique, par rapport à laquelle l'institution officielle de la censure sexuelle joue un rôle de *leurre* de plus en plus évident? Précisément en lui proposant une mise en scène érotisée, mi-attendrie mi-haineuse dans le film de Malle, des figures qui composent son image familiale (père, mère, amant, enfant, éducateurs), qui masquera non seulement les déterminations politiques et économiques de son référent réel, mais aussi la censure exercée par le discours du film sur l'inscription de ces déterminations.

Il convient, à propos du *Souffle au cœur*, de parler de *mise en scène*, dans la mesure où tous les figurants sont inscrits par le discours du film comme les objets du fantasme du personnage-témoin (Laurent), qui subit successivement leur agressivité ou leur séduction également traumatisante d'une manière purement passive, sans qu'à aucun moment aucune rupture vienne transformer le système répétitif de cette mise en scène, sans qu'aucun retournement dialectique des situations intervienne, c'est-à-dire sans que jamais, dans la fiction, les effets de ces traumatismes déterminent en retour la conduite de ce personnage, sans que s'opère, par conséquent, dans sa conduite, aucune réinscription de leurs effets.

Cette absence totale de réinscription, qui garantit tout au long du film la virginité idéologique du héros, est donc déterminée par la rigidité du système de la mise en scène, par la répétition inaltérée de la même structure de fantasme de chaque scène et des rapports qu'elle inscrit entre le héros et son entourage, c'est-à-dire entre le sujet (le metteur en scène) du fantasme et ses objets. Agent de la fiction, unique sujet de la série des situations fantasmatiques où il subit successivement l'agressivité du père et des frères, et la séduction du curé et de la mère, il en constitue le témoin dans le rôle duquel peuvent se fantasmer à loisir les spectateurs dans la mesure où, de cette place de témoin à décharge, ils peuvent dénoncer les tares de la famille et de l'éducation bourgeoise sur un mode purement moralisant. Par la présence de ce personnage-témoin, la mise en scène du film interdit que la reconnaissance idéologique du spectateur ait lieu autrement que sur le mode de la dénégation. Réfléchie ou non par le cinéaste, la fonction idéologique du héros du film est en effet de parer aux effets de reconnaissance qui sans lui se produiraient directement du spectateur aux autres figurants. Ces effets sont de toute manière complètement court-circuités d'avance et désamorcés dans la mesure où le discours du film, tel qu'il est institué, interdit encore que dans la fiction s'inscrivent jamais les rapports entre les différents personnages qui composent l'entourage du héros, qui, de par sa présence dans toutes les scènes, assure entre eux un lien purement formel.

Un double effet de leurre est ainsi produit par la mise en scène ; non seulement l'effet de reconnaissance du spectateur aux figurants, par l'installation du héros dans le rôle de metteur en scène, s'opère grâce à lui sur le mode de la dénégation, mais sa présence continuelle assure la continuité d'une narration lacunaire, interdit que l'inscription manquante des rapports entre les différents personnages (pourtant si manifeste en ce qui concerne le couple parental) soit jamais remarquée par le spectateur, et finisse par désigner toute la fiction comme une suite de situations conventionnelles (1). Le film de Malle est en fait à interroger comme un certain nombre de films récents où, de la même manière, s'inscrit une mise en accusation de la société bourgeoise par un personnage qui est censé ne rien savoir des multiples déterminations des situations dans lesquelles il est impliqué, et qu'il subit d'une manière telle que le spectateur est autorisé à se croire quitte de toute implication dans les rapports sociaux réels que ces situations prétendent cependant représenter sur le mode de la transparence (*Le Souffle au cœur* est une chronique réaliste de la bourgeoisie d'après-guerre). La façon dont Malle a joué le jeu de la transparence.. en faisant figurer sur l'écran un peu plus qu'il n'est habituellement permis de scènes sexuelles en fait complètement désamorcées de leur charge subversive par l'absence de toute inscription des multiples déterminations des situations sexuelles réelles qu'elles représentent, et dont par ailleurs, tout au long de son film, il a inscrit des détails destinés à lui donner un cachet d'époque, une couleur historique homogène (les inserts politiques), et à produire ainsi un effet de réalité continu, dénote encore sa méconnaissance totale de la clôture idéologique dont le discours de son film est entièrement et exemplairement prisonnier.

Il ne s'agit pas seulement, en face d'un tel film, de dénoncer l'institution de sa fiction comme réelle, et de croire que de ce fait son écriture est automatiquement assujettie à reproduire un énoncé idéologique (ici une représentation de la famille bourgeoise réduite à un mécanisme de répression sexuelle).

Il faudrait plutôt analyser comment un tel énoncé idéologique, produit dans le système du cinéma classique, c'est-à-dire dans le cadre d'une fiction qui

institue ses figurants comme réels au moyen du matériel scénique du film, fait le jeu de cette fiction en même temps que, réciproquement, cette fiction sert idéalement l'énoncé idéologique qu'elle supporte. Autrement dit, comment l'interpellation, dans le cadre du cinéma classique, du spectateur en sujet du fantasme, dont cette position a toujours été soutenue par une mise en scène érotisée et traumatisante (tant par ses objets que par les modalités de leur inscription), a toujours visé à rassurer également, dans ses positions, le sujet de l'idéologie. — Jean-Pierre OUDART.

1) Le thème de l'inceste, tel qu'il s'inscrit dans le film, appartient évidemment à cette convention. Sa mise en scène répond au désir fantasmatique du spectateur de *voir* un fils coucher avec sa mère, beaucoup plus qu'au désir du fils ou de la mère, dont il ne sait en fait rien parce que le film n'en inscrit rien. Et le discours que tient ensuite la mère s'inscrit parfaitement dans la logique du film : traumatiser puis rassurer, c'est-à-dire mettre en scène des situations sexuelles traumatisantes dans lesquelles le spectateur pourra se fantasmer, et effacer le traumatisme en innocentant soit les acteurs (scène de l'inceste), soit le metteur en scène, le personnage-témoin (scène finale). C'est-à-dire toujours gommer, dans la fiction même, les déterminations des rapports entre les personnages.

Censure

Tentant de réassurer un pouvoir de plus en plus *visiblement* ébranlé *sur tous les fronts*, l'Etat bourgeois accentue et multiplie les mesures répressives qui fondent traditionnellement sa dictature : mise en jeu de l'arsenal policier (provocations délibérées, brutalités et agressions, cf. l'affaire Jaubert), judiciaire et administratif (poursuite contre diverses publications, inculpations...), voire législatif (projet de loi récent contre le droit d'association), tandis que la parade lénifiante se poursuit au grand jour avec la complicité immanquable de quelques laquais (cf. certaine récente causerie télévisée). Il va sans dire que le cinéma et l'ORTF échappent moins que jamais à ces attaques redoublées, intensifiées, contre les libertés démocratiques fondamentales. Le communiqué que nous publions ici de la cellule des cinéastes communistes intervient plus précisément sur ces deux derniers champs.

Dans le cadre de la politique de « concertation » menée par le CNC depuis l'accession de M. Astoux à sa direction, les organisations professionnelles du cinéma (notamment le syndicat CGT des techniciens et la SRF) avaient fait connaître et progresser leurs revendications en ce qui concerne la censure. Les grandes lignes de ces revendications étant : suppression de l'interdiction pour les adultes, suppression de la pré-censure, suppression du visa à l'exportation et substitution de la notion d'information à la notion de censure (principalement pour ce qui est de la protection de l'enfance).

Suite aux annonces réitérées de la préparation d'une réforme et de l'imminence de son aboutissement, M. Jacques Duhamel vient enfin de préciser les intentions du gouvernement.

Bien que les dispositions prévues aient été présentées d'une manière floue par le ministre des Affaires culturelles, on peut cependant en dégager quelques points essentiels.

En supprimant la censure, comme organisme exceptionnel surajouté aux dispositions législatives existant en matière de protection de la « moralité publique », et en reconnaissant que l'appréciation de l'usage de la loi doit être faite par le juge et non par le pouvoir exécutif, la réforme entérine un point incontestablement positif.

Nous avons toujours dénoncé le caractère scandaleux de cette juridiction extraordinaire. Sa suppression constitue donc une victoire de l'opinion démocratique et un recul du gouvernement.

Cependant, il serait naïf de croire qu'en opérant un transfert de responsabilité *de l'exécutif vers le judiciaire, le pouvoir a renoncé à la répression de la libre expression des idées, inscrite dans notre Constitution.*

En effet, il incite les autorités judiciaires et les autorités locales, sur lesquelles il se désiste de l'impopularité des décisions, *à faire preuve d'une rigueur et d'une vigilance accrues.* « Je me réserve moi-même et je reconnais à quiconque... la possibilité de saisir le Parquet. (...) Et je prendrai les précautions voulues pour qu'il n'y ait pas de procédure dilatoire », *dit M. Duhamel.*

Déjà M. Royer, maire de Tours et réactionnaire notoire, a donné l'exemple en créant dans sa ville une « commission de défense de la moralité au cinéma » *et en admettant par avance, pour mener cette « défense », l'éventualité, sinon de violer délibérément la loi, du moins de l'interpréter abusivement (cf.* France Soir *du 13-5-71).*

Le point capital qui, selon nous, résulte de ce retour à la législation normale c'est qu'il ramène le problème à ses véritables dimensions. Les atteintes à la liberté d'expression et de création dans le domaine cinématographique ne sont plus le fait d'une juridiction exceptionnelle des abus de laquelle sont victimes les seuls cinéastes, elles deviennent des atteintes politiques *à la liberté d'expression. Comme telles, elles constituent un problème national et concernent l'ensemble des organisations démocratiques.*

Ainsi, la question de la censure au cinéma se trouve dévoilée dans sa réalité politique *et retrouve son seul terrain de résolution possible,* la lutte politique.

Mais, cependant, cette « libéralisation » apparente s'accompagne en fait d'un durcissement sournois, qui permet *une aggravation de la censure effective.*

Comme le déclare le ministre des Affaires culturelles : « Par conséquent, je me réserve moi-même, et je reconnais à quiconque, en particulier au président de la commission de contrôle ou de classement, la possibilité de saisir le Parquet pour constater que tel film serait, *dès sa production (souligné par nous)*, et avant sa diffusion, contraire, mettons aux bonnes mœurs » *(admirons au passage ce « mettons » qui indique bien qu'il pourrait s'agir de toute autre chose que des bonnes mœurs)* « et par conséquent, sujet à interdiction. (...) Il n'y aura pas d'attribution de visa tant que le juge ne se sera pas prononcé d'une manière définitive. »

Ou les mots ne veulent rien dire, ou cela implique bien :

1) un maintien de fait de la commission de contrôle (même baptisée commission de « classement »), puisque son président pourra continuer à intervenir au stade de l'agrément des films ;

2) un maintien et un renforcement *de la pré-censure ;*

3) une accentuation prévisible de l'auto-censure, puisque les producteurs et distributeurs, déjà peu enclins à assumer le financement de films « subversifs », seront d'autant moins portés à prendre des risques par l'éventualité d'une procédure judiciaire avant même *le tournage du film.*

En ce qui concerne les avances sur recettes, le ministre a été tout aussi clair : « Il me paraît naturel que l'Etat n'aide pas la production de films qui sont notoirement, au vu des scénarios, appelés à constituer des œuvres sujettes à avertissement et considérées comme devant être choquantes. La liberté peut-être » *(ce « peut-être » vaut mieux à lui seul qu'un long discours),* « l'aide, non. »

L'exemple du Souffle au cœur *de L. Malle, jugé « notoirement, au vu du scénario » comme « devant être choquant » et jugé au vu du film fini comme « notoirement » digne de représenter la France à Cannes, prouve assez le ridicule qu'il y a à prétendre « juger » les films sur scénario.*

Outre le rôle de sélection qu'elle joue déjà, la commission d'avances sur recettes serait donc appelée à jouer un rôle de barrage idéologique.

Que ce soit au niveau de la commission d'agrément ou à celui de la commission d'avances sur recettes, ces dispositions tendent donc à renforcer l'auto-censure et la pré-censure, à instaurer une prévention et une sélection. Le but étant, sous couvert de réduction de la censure, non pas de libérer réellement l'expression cinématographique,

mais d'empêcher les films censurables de se faire.

Ce qui représente évidemment une aggravation de la censure de fait.

Il faut noter que la tactique de M. Duhamel en l'occurrence n'est pas d'une grande originalité.

Que ce soit sur le plan du « renforcement » des libertés individuelles, où le pouvoir se donne les moyens d'accentuer la répression, sous le voile rassurant d'une prévention camouflée (loi de juillet 1968, *avec son article* 138 — *sur ce point, cf.* la Nouvelle Critique *d'avril* 71, *n°* 43), *ou que ce soit à l'ORTF, avec la réforme Riou et le projet de contrats par lesquels l'Office cherche à lier les réalisateurs et les producteurs, partout* le pouvoir s'avance masqué *dans ses tentatives d'aggraver la répression et la censure idéologiques.*

Cette attitude traduit, à la fois et contradictoirement, *une volonté de durcissement et un aveu de faiblesse. Ce qui reflète bien le rapport de forces existant.*

L'assise politique et idéologique du régime se rétrécit.

En transférant et en dispersant les responsabilités répressives (du ministère des Affaires culturelles vers les tribunaux ou les instances locales, du gouvernement vers le Conseil d'administration de l'ORTF, du Conseil d'administration vers les directeurs des unités de fabrication, etc.), en mettant en place des mesures préventives et limitatives, le pouvoir avoue qu'il ne se sent plus assez fort pour assumer face à l'opinion publique des interdictions et une répression ouvertes.

Mais, en même temps, cet affaiblissement ne lui permet plus de se montrer « libéral ». Il devient de plus en plus vulnérable à la moindre atteinte idéologique ou politique à « l'ordre établi », sur quelque sujet que ce soit (d'où la tentative, dès la conception des programmes, pour chasser des ondes de l'ORTF toute allusion politique ou sociale, en dehors des émissions d'information « prévues » pour cela — sur ce point, cf. les récentes interventions de M. de Bresson). Il est donc contraint d'accentuer la répression idéologique, tout en s'efforçant de la dissimuler.

En retour, cet autoritarisme accru porte témoignage de son affaiblissement objectif. S'il a peur que l'on parle de politique à la TV ou au cinéma, s'il s'émeut à chaque fois que « l'ordre moral » semble remis en cause, c'est qu'il sait que les mystifications idéologiques sur lesquelles il s'appuie sont bien fragiles.

Face à ces menaces, deux axes de lutte principaux s'offrent aux professionnels du cinéma et à ceux que préoccupe la liberté de création et d'expression dans ce domaine.

1) *Opposition formelle aux dispositions annoncées par M. Duhamel allant dans le sens d'un maintien de fait et d'un renforcement de la pré-censure, et lutte pour leur suppression.*

Aucune mesure juridique ou financière ne doit empêcher *un film de se faire.*

2) *Pour ce qui est des films finis qui pourraient être traduits devant les tribunaux, selon les termes de la législation en vigueur, soit par des organismes gouvernementaux (ministres, président de la commission de « classement », etc.), soit par des organismes locaux ou régionaux, il s'agit pour chaque abus dans l'interprétation de la loi, pour chaque atteinte à la liberté d'expression, de mener une* bataille politique *qui ne concerne plus seulement les cinéastes, mais l'ensemble des organisations démocratiques (associations culturelles, syndicats, partis), sur le plan local, régional ou national.*

Le problème de la liberté d'expression ne peut pas être réglé par le miracle d'une « réforme technique » entre spécialistes du cinéma, il dépend avant tout du rapport des forces politiques *dans le pays, tant en ce qui concerne la définition des limites socialement acceptées dans lesquelles elle s'exerce, que les possibilités de son développement et de son épanouissement* concrets.

C'est pourquoi nous soutenons la création, à l'initiative de la Fédération Nationale du Spectacle (CGT), d'un Comité National pour la liberté d'expression *regroupant les créateurs, les professionnels et les usagers de tous les secteurs artistiques et d'information.*

Nous appelons tous les gens de cinéma à y participer.

A propos d'«une» lettre

A la suite de la publication, dans le numéro 229 des *Cahiers du cinéma* (p. 57), d'une lettre de Louis Marcorelles à propos des « coupes » prétendûment opérées par nous dans l'entretien avec Robert Kramer, nous recevons les « mises au point » suivantes :

1) de Louis Marcorelles (3 juin 1971) :

« *Je vous serais très reconnaissant de notifier à vos lecteurs que la lettre de moi publiée dans votre dernier numéro de mai-juin date déjà de plusieurs mois et que, contrairement à ce que vous semblez croire, elle n'a jamais été communiquée à une tierce personne. Il était donc difficile à* Positif *et à* Jeune Cinéma, *que vous mettez en cause, d'en faire état. Je n'ai rien à ajouter à ces lignes. Comptant sur votre diligence, croyez-moi vôtre... P.S. Des copies de cette lettre ont été adressées à* Positif *et à* Jeune Cinéma. »

2) du Comité de rédaction de *Positif* :

« *Vous écrivez dans votre numéro* 229, *de mai-juin* 1971, *que nous nous serions bien gardés de publier une lettre de Louis Marcorelles dont vous donnez par ailleurs le texte et qui apporte quelques précisions à propos de ce que nous disions de votre entretien avec Kramer. Nous vous demandons de porter à la connaissance de vos lecteurs que : I)* 1 *: nous n'avons reçu aucune lettre de Louis Marcorelles ;* 2 *: consulté, Louis Marcorelles nous a dit qu'il ne nous avait pas, en effet, envoyé la lettre dont il vous a communiqué le double. II) Vous employez, à propos des affirmations de Robert Benayoun, le terme d' « indications ». Quel que soit par ailleurs le poids des divergences, l'emploi d'un mot dont les implications sont nettement infâmantes, nous semble tout à fait déplacé...* »

Il faut bien reconnaître que cette « affaire » (imprudemment provoquée par Benayoun dans *Positif* 122 et relancée par Delmas dans *Jeune Cinéma*), commence à prendre un tour comique, et quelque peu gênant pour ceux-là mêmes qui projetaient d'en être, bien sûr à nos dépens, les bénéficiaires. On s'efforce ici et là maintenant, et dans l'espoir de faire oublier qu'il y a eu pure et simple diffamation, de mettre l'accent sur des points secondaires. Mais là aussi, et pour couper court, voyons. Quelles conclusions tirer de tout cela ?

1) nous n'avons, et cela est entendu, rien coupé dans l'entretien avec Kramer (à ce titre, la précédente lettre de Marcorelles n'apporte pas, comme tente de l'insinuer *Positif* pour sauver les meubles, « quelques précisions », mais une infirmation aux calomnies de Benayoun-Delmas) ;

2) mais Marcorelles aurait laissé entendre quelque part que nous pourrions, aurions pu, aurions bien été capables de le faire, et il n'en a pas fallu plus pour que *deux revues* s'en saisissent et nous attaquent effrontément ;

3) Marcorelles aurait écrit, *et à nous seuls*, une lettre nous mettant au courant *de ce que nous savions, et pour cause, parfaitement*, jugeant sans doute superflu d'en faire part à ceux qui, affirmant le contraire, étaient censés l'ignorer. Il faut apprécier en revanche, ici même, la discrétion (« elle n'a jamais été communiquée à une *tierce personne* », nous soulignons), la prévenance (« *Positif... Jeune Cinéma*, que vous *mettez en cause* » nous soulignons encore), la minutie (puisque cette fois il prend garde d'assurer la mise au courant de chacun) dont Marcorelles fait preuve. En quoi, de plus, le fait que sa précédente lettre date de plusieurs mois change-t-il quelque chose à l'affaire ? En un mot, de qui se moque-t-on ? Qui sont les calomniateurs ou les bavards, qui a été calomnié ? Effectivement, les lecteurs trancheront.



Si vous ne connaissez pas encore la collection

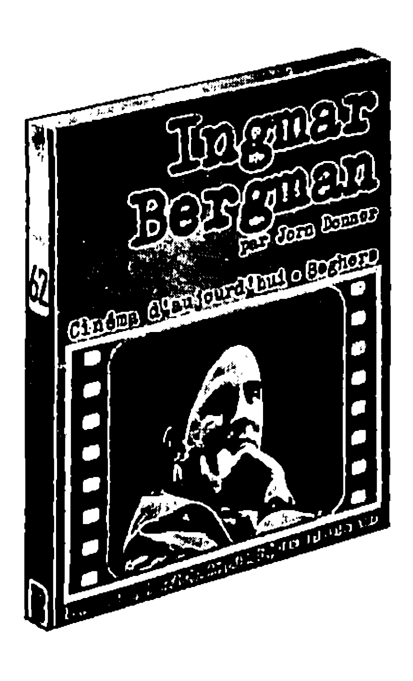
"CINEMA D'AUJOURD'HUI"

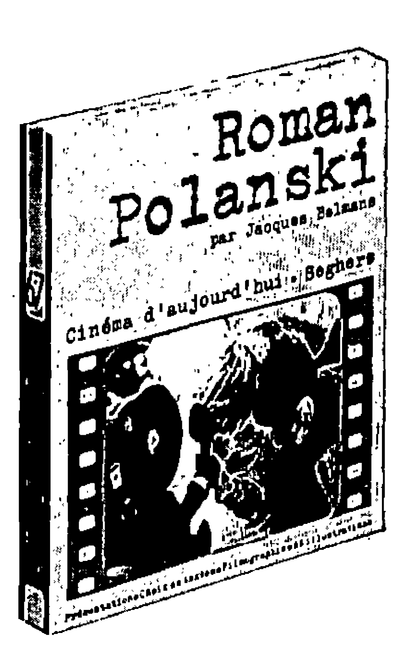
voici une occasion exceptionnelle de la découvrir qui vous est proposée par les **"CAHIERS DU CINEMA"**

VOUS N'AUREZ PLUS AUCUNE EXCUSE POUR L'IGNORER !

10 VOLUMES à votre choix POUR **75 F** ou 3 mensualités égales de **27 F** **GRATUIT : "Découverte du cinéma grec"**

(en cas de règlement comptant)





Titres disponibles :

1. **MÉLIÈS,** par Georges Sadoul ●
2. **ANTONIONI,** par Pierre Leprohon ●
4. **BUNUEL,** par Ado Kyrou ●
7. **TATI,** par A.J. Caullez
8. **BRESSON,** par M. Estève
9. **FRITZ LANG,** par Luc Moullet ●
11. **LOSEY,** par Christian Ledieu ●
12. **VADIM,** par Maurice Frydland
13. **FELLINI,** par Gilbert Salachas ●
17. **RENE CLAIR,** par Barthélemy Amengual ●
18. **GODARD,** par Jean Collet
21. **VISCONTI,** par Giuseppe Ferrara ●
23. **EISENSTEIN,** par Léon Moussinac
24. **LOUIS MALLE,** par Henry Chapier
27. **COCTEAU,** par René Gilson ●
32. **FLAHERTY,** par Henri Agel
35. **CARNÉ,** par Robert Chazal
37. **PABST,** par Barthélemy Amengual
38. **MAX LINDER,** par Charles Ford
40. **POUDOVKINE,** par L. et J. Schnitzer
41. **MACK SENNETT,** par David Turconi
42. **DONSKOI,** par Albert Cervoni
44. **HUSTON,** par Robert Benayoun
45. **VON STERNBERG,** par Herman G. Weinberg
47. **LES PREVERT,** par Gérard Guillot
48. **CLÉMENT,** par André Farwagi
50. **VIGO,** par Pierre Lherminier
51. **GÉRARD PHILIPE,** par Georges Sadoul
52. **FRANJU,** par Gabriel Vialle
53. **CECIL B. DE MILLE,** par Michel Mourlet
54. **HITCHCOCK,** par Noël Simsolo
55. **DREYER,** par Claude Perrin
56. **CLOUZOT,** par Philippe Pilard
57. **CAYATTE,** par Guy Braucourt
58. **GREMILLON,** par Henri Agel
59. **JERRY LEWIS,** par Gérard Recasens
60. **DOVJENKO,** par Barthélemy Amengual
61. **MICHEL SIMON,** par Jacques Fansten
62. **BERGMAN,** par Jorn Donner et G. Braucourt
63. **WALSH,** par Michel Marmin
64. **DISNEY,** par Maurice Bessy
65. **MALRAUX,** par Denis Marion
66. **HAROLD LLOYD,** par Roland Lacourbe

Directeur de Collection : Pierre Lherminier

● *Réédition mise à jour, nouvelle présentation*

BULLETIN DE COMMANDE

à découper ou à recopier et à adresser avec votre règlement aux CAHIERS DU CINÉMA, 39, rue Coquillière, Paris 1er - C.C.P. 7890-76 Paris

NOM : ______________________________

ADRESSE : ______________________________

Je souscris à votre OFFRE SPÉCIALE PROMOTIONNELLE et vous commande les 10 volumes suivants choisis dans la collection "CINÉMA D'AUJOURD'HUI" :

Nos ______________________________

Numéros de remplacement en cas d'épuisement : ______________________________

Je règle comptant 75 F par chèque bancaire / chèque postal / mandat / ci-joint [1] et je recevrai par conséquent en outre, à titre gratuit, "DÉCOUVERTE DU CINÉMA GREC".

Je préfère régler en 3 mensualités, soit 27 F ci-joint par chèque bancaire / chèque postal / mandat [1]; 27 F que je m'engage à régler dans un mois; 27 F que je m'engage à régler dans deux mois [1].

Date : ______________ ***Signature :***

(1) Rayer les mentions inutiles.

Cette offre est valable exclusivement sous la forme indiquée.

ABONNEZ-VOUS !

CAMPAGNE D'ABONNEMENTS A PRIX RÉDUITS (ÉTÉ 1971)

Jusqu'au 31 juillet 1971, nous sommes heureux de vous offrir une remise supplémentaire pour tous les abonnements ou réabonnements pour une année (12 numéros). Il vous suffit de découper ou de recopier le bulletin ci-dessous.

Votre économie sera de 16 francs pour un abonnement normal d'un an, et de 22 francs si vous êtes étudiant ou membre d'un Ciné-Club.

BULLETIN D'ABONNEMENT

NOM : .... **Prénom** : ....

FONCTIONS : ....

ADRESSE : .... **Département** : ....

désire profiter de votre offre et vous fait parvenir la somme de :

FRANCE - UNION FRANÇAISE : 56 F ETRANGER : 64 F
ETUDIANTS - CINE-CLUBS - FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F
(Cachet faculté ou Ciné-Club ou photocopie carte Etudiant ou Ciné-Club)
LIBRAIRIES : FRANCE : 50 F ETRANGER : 56 F

☐ Je suis abonné et cet abonnement prendra la suite de celui en cours (joindre s.v.p. la dernière bande)

☐ Je ne suis pas encore abonné et cet abonnement débutera avec le N° ....

☐ Mandat-lettre joint

☐ Chèque bancaire joint

☐ Chèque postal joint

☐ Versement ce jour au CCP 7890-76 Paris

ABONNEMENT DE SOUTIEN

Vous pouvez nous aider davantage encore en souscrivant un abonnement de soutien
12 numéros : 100 F

On nous permettra enfin de trouver tout cela étrange, et d'abord cette lettre dont le « double » (comme l'écrit admirablement *Positif*) manque d'un « original ». Mais peu importe : égarée, différée, mise à gauche, non publiée et même, pourquoi pas, non écrite, cette lettre n'en a pas moins trouvé, la psychanalyse lacanienne l'enseigne, son destinataire. Peut-être pas dans le réel, mais à coup sûr dans le symbolique (car c'est là, et là seulement, qu'on peut dire d'une chose cachée qu'elle *manque à sa place*) : voilà qui en dit long sur certaines déterminations inconscientes à l'égard de notre travail. « Indications » vous gêne ? Comment nommer autrement les potins, dénonciations, mouchardages, basses besognes, sur lesquels lumière continuera d'être faite ?

Ciné-forum

« Lever les « secrets » de l'écriture, et surtout lier la pratique de l'écriture avec la pratique politique, on ne me le pardonne pas. » Cette phrase de Pierre Guyotat se trouve en exergue du dernier numéro paru à notre connaissance (avril 1971) de CINE-FORUM, revue ronéotypée publiée par le ciné-club de la M.J.C. de Poitiers. Disons tout de suite que le travail qui s'y effectue, et dont la citation précédente permet de deviner la base idéologique, est l'un des plus rigoureux qui se produisent actuellement dans le sens d'une *théorie/critique* de la pratique cinématographique. Evitant les écueils qui se rencontrent le plus fréquemment dans ce champ : le dogmatisme et l'éclectisme (voire l'éclectisme dogmatique), la revue dans ses cinq numéros parus a produit un certain nombre d'analyses fondées sur la théorie en cours des pratiques signifiantes, et s'appuyant sur le matérialisme dialectique et historique ; entre autres, une analyse des travaux de Bazin qui, à notre connaissance, est la première lecture marxiste systématique (si l'on écarte les tentatives mécanistes de G. Gozlan ou G. Leblanc) d'un « théoricien » qui, pour être idéaliste, n'en a pas moins posé des problèmes qu'il serait urgent de re-marquer sur une base matérialiste (cf. ausssi, dans les *Cahiers*, l'amorce de ce travail dans « La Vicariance du pouvoir », de J. Narboni, et « Technique et idéologie », de J.-L. Comolli ; nos 224 et 229-30). La dernière parution de Ciné-Forum comporte quatre textes : « L'écriture du montage », « Eisenstein et la révolution », « Jacques Rivette : *L'Amour fou*, 4 heures 12 minutes » et « Sur l'histoire du cinéma » que cite JLC dans ce numéro ; de ces textes, nous extrairons quant à nous le fragment suivant sur Eisenstein et *Octobre* :

« ... *La fiction* d'Octobre *appelle un destinataire « de masse » où le sujet perd son unité, son identité constitutive de la représentation.* « C'est à la fois la tranquillité spéculaire et l'assurance en sa propre identité qui, avec le dévoilement du mécanisme, c'est-à-dire l'inscription du travail, s'effondre. » (J.-L. Baudry) ; *ici « le dévoilement du mécanisme », c'est-à-dire l'irruption au devant de la scène du monde du travail et « l'inscription du travail » dans le film, inscription métaphorique des forces productrices (matérialistes) pré-représentatives, introduisent des effets de rupture semblables précisément à ceux qui accompagnent le retour massif du refoulé dans les symptômes névrotiques.* « Le prolétariat, couche inférieure de la société, ne peut se soulever, se redresser, *sans faire sauter toute la superstructure* des couches qui constituent la société officielle » (Marx - « Le Manifeste »). *Perte de l'identité/unité du sujet et sa dissolution dans un jeu de forces (sociales/politiques/signifiantes) multiples et incoercibles, cela est sans doute un moment fondamental de la pratique cinématographique d'Eisenstein. L'utilisation d'un « matériel fictionnel de masse » implique* le décentrement de la représentation *par privation du sujet qui la constitue. C'est ce dont témoigne exactement l'éclatement et le morcellement du récit dans le montage. Voir de quelle manière :*

— dans le mode de production du film idéaliste, le montage a pour fonction

ANCIENS NUMÉROS

Les numéros suivants sont disponibles :

Ancienne série (5 F) : 98 - 108 - 110 - 111 - 113 - 119 - 122 - 125 - 129 - 130 - 132 - 135 à 137 - 140 à 149 - 152 à 159.

Nouvelle série (6 F) : 165 - 169 - 170 - 172 - 176 à 181 - 186 à 195 - 198 - 199 - 202 - 203 - 205 - 208 à 219 - 222 à 225 - 228.

Numéros spéciaux : 166/167 (Etats-Unis/Japon) - 173 (Guitry/Pagnol) - 185 (Film et roman) - 207 (Dreyer) - 220/221 (Russie Années Vingt) - 226/227 (Eisenstein).

Port : Pour la France, 0,10 F par numéro ; pour l'étranger, 0,50 F.

Les commandes sont servies dès réception des chèques, chèques postaux ou mandats aux **CAHIERS DU CINEMA, 39, rue Coquillière, Paris-1er (Tél. 236-92-93 et 236-00-37).** C.C.P. 7890-76 PARIS.

Les anciens numéros sont également en vente à **la Librairie du Minotaure, 2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e** (033-73-02).

COMMANDES GROUPEES : Les remises suivantes sont applicables aux commandes groupées :

10 % pour plus de 5 numéros
25 % pour plus de 15 numéros
50 % pour plus de 25 numéros

(ces remises ne s'appliquent pas aux frais de port).

NUMEROS EPUISES

Angelo HUMOUDA, Via Luccoli 30, GENOVA 16125, Italie, **recherche** les nos 1, 9, 18, 20, 22 à 39, 41, 42, 44, 45, 47 à 50, 53, 55 à 58, 61 à 63, 67, 68, 71, 78.

EUROPERIODIQUES, Département Antiquariat, 72, boulevard Sénard, 92-SAINT-CLOUD, **recherche** les nos 1 à 44, 100 à 104, 114, 118, 119, 123, 127.

OFFRE SPÉCIALE

Avec notre no 226/227 (Spécial Eisenstein) se termine pour l'instant la publication des textes d'Eisenstein. A cette occasion, nous offrons à nos lecteurs la collection complète des 19 numéros dans lesquels ont paru les textes d'Eisenstein (nos 208 à 211 et 213 à 227) au prix spécial de **50 francs.** (Offre valable dans la limite des exemplaires disponibles.)

Nos derniers numéros :

219 (avril 1970) : S.M. Eisenstein - Mikhaïl Romm - Jancso : hier, aujourd'hui - Eric Rohmer.

220/221 (mai-juin 1970) : Spécial Russie Années Vingt.

222 (juillet 1970) : S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Roland Barthes : le troisième sens - S. Daney, J.-P. Oudart : Travail, lecture, jouissance - Pascal Bonitzer :: Film/politique - Lev Koulechov : souvenirs 1920 - « L'Enfant sauvage ».

223 (août-septembre) : « Tristana » - Louis Buñuel : Textes 1927 - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - Entretien avec J.M. Straub et D. Huillet - John Ford et « Young Mr. Lincoln ».

224 (octobre) : Cinéma japonais : Hani, Masumura, Yoshida - J.M. Straub : « Othon » - J. Narboni : La vicariance du pouvoir - S.M. Eisenstein : Programme d'enseignement - J.L. Comolli : Film/politique 2 (« L'aveu »).

225 (novembre-décembre) : « Ice » de Robert Kramer - Josef von Sternberg et « Morocco » - S.M. Eisenstein : L'art de la mise en scène - Entretien avec Carlos Diegues.

226/227 (janvier-février) : Spécial S.M. Eisenstein.

228 (mars-avril) : Dziga Vertov : Textes - Christian Metz : Cinéma et idéographie - Entretien avec P. et V. Taviani - P. Kané : Discours et puissance - J.-L. Comolli : Le réalisateur à vingt têtes - J.-P. Oudart : L'effet de réel.

229 (mai-juin) : Vertov, la presse et le parti - J.-L. Comolli : Technique et idéologie - J. Narboni : « L'immaculée perception » - P. Bonitzer : « Réalité » de la dénotation - J.-P. Oudart : Notes pour une théorie de la représentation - S. Pierre : « Les Clowns ».

d'établir la continuité/linéarité narrative dans l'espace filmique : continuité nécessaire à la constitution du « sens » et à la reconnaissance du sujet, lui-même constitutif de ce « sens » (la continuité spatio-temporelle est un attribut du sujet) ; donc — enjeu idéologique vital dans la recherche d'une telle continuité narrative par le cinéma du capitalisme — il s'agit de sauvegarder l'unité synthétique du centre du « sens » (le sujet) secrétant lui-même « naturellement » *la continuité de son histoire.*

— au contraire d'un montage idéaliste, le montage eisensteinien fait surgir une discontinuité menaçante au niveau de la séquence narrative ; discontinuité dont les effets de rupture qu'elle provoque dans le déploiement de la fiction altère bientôt « l'assurance en sa propre identité », selon un mode spécifique :

Le frayage du sens, organisé par l'agencement (le montage) du matériel signifiant dans un espace non-linéaire, est désigné comme tel, c'est-à-dire dénoncé comme « sens », « artifice », comme système (structure) ou code produit par cet agencement (...)

L'éclatement, « l'étoilement » de la séquence narrative par le montage eisensteinien consiste à faire saillir verticalement dans la linéarité du récit les traces du réseau des codes multiples et infinis (politiques, économiques, idéologiques) qui criblent le texte du film et le constituent. Le montage eisensteinien, au contraire du montage « naturel » (idéaliste), est systématique et requiert une lecture systématique *(matérialiste) — ce qui lui donne la réputation d'être « dictatorial » (mais d'une AUTRE dictature : le totalitarisme n'est pas du côté où on le croit) — il effectue un* dé-montage *systématique des modèles idéalistes de perception (de connaissances).* »

Tous les textes seraient, au vrai, à citer. Il va de soi que de tels travaux représentent, dans la lutte idéologique actuelle et au sein particulièrement des maisons de la culture et des ciné-clubs si massivement investis par l'éclectisme petit bourgeois et la cinéphilie régressive, une force stratégique importante. Il est nécessaire de les multiplier. — *Pascal BONITZER.*

Peinture, Cahiers théoriques

La revue *Peinture, cahiers théoriques* vient de faire paraître son premier numéro. Il faut signaler l'importance et la nouveauté d'une telle tentative d'ensemble dans un champ (hors de ce champ ou en antagonisme violent avec lui serait mieux dire) tout particulièrement livré aux bavardages et au ressassement « dernier cri ». Avant de citer quelques passages du programme de la revue, soulignons à quel point les raisons qui déterminent en peinture l' « avant-gardisme » forcené et la causerie impressionniste sont proches de celles qui jouent dans le champ du cinéma, l'encombrant de « nouveautés » toujours plus « nouvelles » et de discours toujours plus intarissables : enjeux économiques massifs et problématique fétichiste ouvrant le champ à toutes névroses de transfert ; à quel point également on *doit* s'attendre à des résistances contre les travaux proposant en ces domaines une approche théorique *et* politique conséquente.

« Peinture, cahiers théoriques *ne propose pas, aussi bien au niveau pratique qu'au niveau théorique, une peinture de type « nouveau », avant-gardiste, mais une nouvelle pratique de la peinture, en corrélation avec d'autres disciplines (linguistique, sémiotique, psychanalyse, philosophie) et ayant pour fondement, pour lieu de refonte, la matérialisme historique et dialectique...* »/« *Un troisième outil de connaissance sera aussi nécessaire : la confrontation de la peinture occidentale à un dehors particulier : la Chine, qui pour des raisons contemporaines (la révolution chinoise, la grande révolution culturelle prolétariennes) et anciennes (la philosophie matérialiste dialectique antique chinoise), pour des raisons à la fois contemporaines et anciennes (l'écriture idéogrammatique) sert de révélateur pour la pratique et pour la théorie de la peinture...* »

Le premier numéro de la revue propose, à côté de ce programme : *La peinture, avant, après* (Philippe Sollers) ; *Sur la peinture* (entretien avec Jean-Louis Schefer) ; *La maladresse sexuelle de Dieu, dessin et commentaire* (Antonin Artaud) et *Notes de travail* (Paule Thévenin) ; *Peinture et matérialisme* I et II (Marc Devade) ; *Pour un programme théorique pictural* (Daniel Dezeuze, Louis Cane) ; *Extraits de la correspondance de Cézanne*, présentés par Marc Devade ; diverses *interventions* polémiques (dont une de Marcelin Pleynet).

Sous le titre « Nos puces internationales » enfin, on pourra lire une mise au point intéressante sur le numéro de mai d' « Opus international » (où nous sommes pris à partie, avec « Tel Quel » et « La Nouvelle critique »), renvoyant les tentatives dérisoires de M. Alain Jouffroy de « *vouloir abolir l'antinomie persistante entre idéalisme et matérialisme* » à la « *situation idéologique de nos intellectuels petits-bourgeois balancés, à la recherche d'une troisième voie, entre un certain gauchisme et le révisionnisme le plus liquidateur* ».

Liste des films sortis en exclusivité à Paris du 14 avril au 15 juin 1971

22 films américains

The Curse of the Cat People (La Malédiction des hommes-chats), de Gunther V. Sritsch et Robert Wise, avec Simone Simon, Ken Smith, Jane Randolph.

Darling Lili (Darling Lili), de Blake Edwards, avec Julie Andrews, Rock Hudson, Jeremy Kemp.

The Deserter (Les Dynamiteros), de Burt Kennedy, avec Bekim Fehmiu, Ricardo Montalban, Richard Crenna.

Dirty Dingus Magee (Un beau salaud), de Burt Kennedy, avec Frank Sinatra, George Kennedy, Anne Jackson.

Drive, He Said (Vas-y, fonce !), de Jack Nicholson, avec William Tepper, Karen Black, Robert Towne.

Dr. Terror's House of Horrors (Le Train des épouvantes), de Freddie Francis, avec Peter Cushing, Christopher Lee, Neil McCallum.

The Eagle (L'Aigle noir), de Clarence Brown, avec Rudolph Valentino, Vilma Banky, Louise Dresser.

Five Easy Pieces (Cinq Pièces faciles), de Bob Rafelson, avec Jack Nicholson, Karen Black, Billy « Green » Bush.

Flare Up (Tueur de filles), de James Nielson, avec Raquel Welch, James Stacy, Luke Askew.

The Forbin Project (Le Cerveau d'acier), de Joseph Sargent, avec Eric Braeden, Susan Clark, Gordon Pinsent.

The Great White Hope (L'Insurgé), de Martin Ritt, avec James Earl Jones, Jane Alexander, Lou Gilbert.

Jazz Festival (Festival de Jazz), avec Count Basie, Duke Ellington, Lionel Hampton.

Joe (Joe... c'est aussi l'Amérique), de John G. Avildsen, avec Peter Boyle, Dennis Patrick, Audrey Claire.

The Leopard Man (L'Homme léopard), de Jacques Tourneur, avec Dennis O'Keefe, Jean Brooks, Isabel Jewell.

Master of the Islands (Le Maître des îles), de Tom Gries, avec Charlton Heston, Geraldine Chaplin, John Philip Law.

The Old Fashioned Way (Parade et rire), de William Beaudine, avec W.C. Fields, Baby LeRoy, Joe Morrison.

Panic in Needle Park (Panique à Needle Park), de Jerry Schatzberg, avec Al Pacino, Kitty Winn, Alan Vint.

Soldier Blue (Le Soldat bleu), de Ralph Nelson, avec Candice Bergen, Peter Strauss, Donald Pleasence.

Speedway (A plein tube), de Norman Taurog, avec Elvis Presley, Nancy Sinatra, Bill Bixby.

Taking-off (Taking off), de Milos Forman, avec Lynn Carlin, Buck Henry, Georgia Engel.

That's the Way it is (Elvis Show), de Denis Sanders, avec Elvis Presley.

Vanishing Point (Point limite zéro), de Richard C. Sarafian, avec Barry Newman, Cleavon Little, Dean Jagger.

20 films français

Les Assassins de l'ordre, de Marcel Carné, avec Jacques Brel, Catherine Rouvel, Roland Lesaffre.
Les Aveux les plus doux, de Edouard Molinaro, avec Roger Hanin, Philippe Noiret, Marc Porel.
Le Bateau sur l'herbe, de Gérard Brach, avec Peter McEnery, Claude Jade, Jean-Pierre Cassel.
Biribi, de Daniel Moosmann, avec Michel Tureau, Georges Géret, Pierre Vaneck.
Chaleurs (La Femme créa l'amant), de Daniel Daert, avec Gérard-Antoine Huart, Patrice Pascal, Nicole Avril.
Le Chat, de Pierre Granier-Deferre, avec Jean Gabin, Simone Signoret, Annie Cordy.
Les Défroqués, de Denis Héroux, avec Louise Morleau, Jacques Riberolles.
Des Christs par milliers, de Philippe Arthuys, avec Danièle Delorme, Jean Vilar, Pierre Tabard.
Le Frisson des vampires, de Jean Rollin, avec Sandra Julien, Nicole Nancel, Michel Delahaye.
La Maison sous les arbres, de René Clément, avec Faye Dunaway, Frank Langella, Raymond Jérôme.
On est toujours trop bon avec les femmes, de Michel Boisrond, avec Elisabeth Wiener, Jean-Pierre Marielle, Roger Carel.
Les petites filles modèles, de Jean-Claude Roy, avec Michèle Girardon, Béatrice Arnac, François Guérin.
Le petit matin, de Jean-Gabriel Albicocco avec Catherine Jourdan, Mathieu Carrière, Madeleine Robinson.
Qu'est-ce qui fait courir les crocodiles ?, de Jacques Poitrenaud, avec Michel Serrault, Francis Blanche, Jean Poiret.
Le Souffle au cœur, de Louis Malle, avec Léa Massari, Benoît Ferreux, Daniel Gélin. Voir ce numéro page .
Sur un arbre perché, de Serge Korber, avec Louis de Funès, Géraldine Chaplin, Olivier de Funès.
Teresa, de Gérard Vergez, avec Suzanne Flon, Anne Doat, Robert Rimbaud.
Trafic, de Jacques Tati, avec Jacques Tati, Maria Kimberly, Marcel Fraval.
Un aller simple, de José Giovanni, avec Jean-Claude Bouillon, Nicoletta, Maurice Garrel.
Viva la muerte, de Fernando Arrabal, avec Anouk Ferjac, Nuria Espert, Mahdi Chaouch.

13 films italiens

La colomba non deve volare (Ici Londres, la colombe ne doit pas voler), de Sergio Garrone, avec Horst Buchholz, Sylva Koscina, William Berger.
Intolérance (Sacco et Vanzetti), de Giuliano Montaldo, avec Riccardo Cucciolla, Gian Maria Volontè, Cyril Cusack.
Isabella, Duchessa dei diavoli (Isabelle, Duchesse du diable), de Bruno Corbucci, avec Brigitte Skay, Minimo Palmara.
Metello (Metello), de Mauro Bolognini, avec Massimo Ranieri, Ottavia Piccolo, Tina Aumont.
Morte a Venezia (Mort à Venise), de Luchino Visconti, avec Dirk Bogarde, Bjorn Andresen, Silvana Mangano.
Ognuno per se (Chacun pour soi), de Giorgio Capitano, avec Van Heflin, Gilbert Roland, Klaus Kinski.
I Sette di Marsa Matrah (Les sept de Marsa Matrah), de Mario Siciliano, avec Ivan Rassimov, Kirk Morris, Al Landy.
Sette dollari sul rosso (Gringo joue sur le rouge), de Mario Siciliano, avec Anthony Steffen, Fernando Sancho.
Il terzo occhio (Le froid baiser de la mort), de James Warren, avec Franco Nero, Gioia Pascal, Diana Sullivan.
Tre croci per non morire (Trois croix pour ne pas mourir), de Willy S. Regan, avec Craig Hill, Ken Wood.
Una storia d'amore (Erotic Stroy), de Michele Lupo, avec Anna Moffo, Gianni Macchia, Jean Claudio.
Uomini contro (Les Hommes contre), de Francesco Rosi, avec Mark Frechette, Alain Cuny, Gian-Maria Volontè.
Ventimilla dollari sporci di sangue (Kidnapping), de Albert Cardiff, avec Montgomery Ford, Herman Lang, Fernando Sancho.

5 films allemands

Anatomie des Liebesakt (Technique de l'amour physique), de Herman Schnell, avec Henriette Gonnermann, Günther Kieslich.
Ellenbogensbiele (Au secours ! je suis encore vierge), de Wolfgang Becker, avec Jochen Busse, Hannelore Cremer, Konrad Georg.
Das Leben zu zweit (Pour le meilleur et pour le pire), de J.F. Gottlieb.
Madame und ihre Nichte (L'Ingénue perverse), de Eberhard Schroeder, avec Edwige Fenech.
Todesschüsse am Broadway (Feux croisés sur Broadway), de Harald Reinl, avec George Nader.

2 films anglais

Chamber of horrors (La Chambre des horreurs), de Hy Averback, avec Patrick O'Neal, Cesar Danova.
Love Variations (Love Variations), de Perry Gould.

2 films danois

Giv Gud en chance om Sondagen (Dieu existe tous les dimanches), de Henrik Stangerup, avec Ulf Pilgaard, Lotte Tarp.
(Le Mariage collectif), de Sven Olsen, avec Pia Groning, Bill Ohrstrom, Clauss Nissen.

1 film autrichien

Lass Dich kluspern Meischen (Laissez-vous croquer, petites chattes), de F.J. Gottlieb, avec Barbara Klingered, Francy Fair, Dagobert Walter.

1 film cubain

Compañeras y compañeros, de Adolfas Mekas, Barbara et David Stone.

1 film espagnol

(Elsa, les amours d'une adolescente), de Luis S. de Enciso, avec Elsa Baeza, Romuald, Basilio Micki.

1 film roumain

(La reconstitution), de Lucian Pintilie, avec George Constantinu, Emil Botta, Geo.ge Mihaita.

1 film soviétique

Novy Babilon (La Nouvelle Babylone), de Grigori Kozintsev et Ilya Trauberg. Voir ce numéro, page 4.

1 film suédois

Blushing Charlie (Joyeuses Pâques), de Vilgot Sjöman, avec Bernt Lundquist, Solveig Ternstrom, Tomas Bolme.

1 film suisse

Le Chagrin et la pitié, de Marcel Ophuls.

1 film tchèque

Ovoce stromu rajskych jime (Le fruit du Paradis), de Vera Chytilova avec Karel Novak, Jitka Novakova, Jan Schmid.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 20 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire n° 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de la publication : Jacques Doniol-Valcroze.
PRINTED IN FRANCE

